. JAHRGANG 1959 · HEFT 3

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 3:

Aufsätze

Seite

Die Dramen Schillers auf den Bühnen der Deutschen Bundesrepublik seit 1945. Von Günther Skopnik (Frankfurt/Main) 193

Das dramatische Werk Schillers in Wien. Von Franz Hadamowsky (Wien) 208

Schiller auf der schwedischen Bühne. Von Gösta M. Bergman (Stockholm) 213

Zweimal „Maria Stuart". Schiller auf der englischen und schottischen Bühne. Von William Witte (University of Aberdeen) 221

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

DIE DRAMEN SCHILLERS AUF DEN BÜHNEN DER DEUTSCHEN BUNDESREPUBLIK SEIT 1945

Von Günther Skopnik (Frankfurt/Main)

I.

Fragt man nach den bewegenden Kräften, die das Werk eines Dichters für die Nachlebenden wirksam erhalten und ihm nach gebührendem Zeitablauf den Charakter des „Klassischen" verleihen, so wird nächst dem Drucker und Verleger vorab auf die Bemühungen der Literaturwissenschaft und erst in ihrem Gefolge auf die Publizistik im weitesten Sinne einerseits und auf die pädagogische Arbeit des allgemeinen Schulwesens andererseits hinzuweisen sein. Die Dauerhaftigkeit eines dichterischen Werkes erscheint zumindest im Sprachbereich der Deutschen, denen gewisse philologische Neigungen offenbar unveräußerlich zugehören, immer erst dann einigermaßen gesichert, wenn eine „historisch-kritische" Ausgabe seine Würde und seinen „klassischen Rang" erstmalig und oft endgültig bestätigt hat. In diesem Sinne kommt dem Erscheinen der Lachmannschen Lessing-Ausgabe im Jahre 1838 eine exemplarische und säkulare Bedeutung zu. Denn mit ihr zieht die bislang nur an griechischen und lateinischen Sprachdokumenten erprobte Textkritik in die Pflege der neuhochdeutschen Literatur ein. Die Großen aus der klassischen Epoche der deutschen Literatur werden erst jetzt fortschreitend zu „Klassikern", welche Bezeichnung dann nur noch als ein zeitloses Gütemerkmal verstanden werden will.

Ist der solcher Art zum „Klassiker" bestimmte Dichter auch oder vorwiegend Dramatiker, so stellt sich als Mittler seiner lebensmächtigen Fortdauer neben die Literaturwissenschaft und ihre Abzweigungen in Publizistik und Pädagogik gleichwertig, gelegentlich rivalisierend, häufiger aber helfend und fortführend das Theater. An dem Repertoire der deutschen Bühnen im 19. Jahrhundert als einem wirklichen „Verzeichnis" aller jeder Zeit spielbereiten und oft über Jahre und Jahrzehnte unverändert im Spielplan bewahrten Aufführungen sind mit der wünschenswertesten Deutlichkeit die Stufen des Bildungsprozesses abzulesen, der die „Klassiker" allmählich zu einem unveräußerlichen und oft allzu selbstverständlichen Mittel der Erziehung und Erbauung gemacht hat. Es wäre eine höchst reizvolle und notwendige Aufgabe, die bislang wenig beachteten Relationen und wechselseitigen Beeinflussungen zwischen den Spielplantraditionen des deutschen Theaters und den Bemühungen der Neuphilologen im Hinblick auf die Veränderungen im Bilde der klassischen Dramatik, auf die Abgänge und Erweiterungen eines im Kern kaum angetasteten Bestandes zu untersuchen.

Die unvorstellbare Verwilderung in der Textbehandlung der klassischen Dramen bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus, die sich mehr noch als in der höchst subjektiven Sorglosigkeit des improvisierenden Schauspielers in der Verwendung von unverantwortlichen Bearbeitungen durch die Bühnenleitung manifestierte, konnte offenbar ungeachtet aller kritischen Stimmen nur darum so zerstörerisch fortwuchern, weil die Kontrolle durch brauchbare historisch-kritische Textausgaben weithin fehlte. Es gehört zu den längst noch nicht nach Gebühr gewürdigten Reformen des Meininger Theaterherzogs, daß er mit höchster philologischer Strenge um die Reinheit der klassischen Texte bemüht war. Und es liegt gewiß mehr als eine nur zeitliche Übereinstimmung darin, daß die Gastspielreisen der Meininger (1874—1890) ziemlich genau mit der hohen Zeit der deutschen Goethe- und Schillerphilologie (K. Goedekes Schillerausgabe, 1872 abgeschlossen; die Vorarbeiten zur Großen Weimarer Goetheausgabe 1884 aufgenommen) zusammenfielen. Ebenso kann man die Bemühungen um die historische Treue des Dekors und des Kostüms, die den Theaterherzog wie seine Nachahmer und Nachfolger bis hin zu Max Reinhardt berühmt und später auch berüchtigt gemacht haben, nur vor dem Hintergrund einer ganz und gar positivistischen, auf die unbegrenzte Ansammlung von Tatsachen gerichteten Literaturwissenschaft vollkommen würdigen.

Man weiß, daß diese große, durch Männer wie Wilhelm Scherer und Erich Schmidt bezeichnete Epoche der neueren Germanistik ohne rechte Ergebnisse und in einer tiefen Enttäuschung zu Ende gegangen ist. Hinter den zu vollkommener Unübersichtlichkeit angeschwollenen Stoffmassen drohte das Bild des Dichters bis zur Unkenntlichkeit zu verblassen. Die Klassiker — sowohl im Buch als auch auf der Bühne — wurden zum Bestandteil eines unverbindlichen, „nationalen" Bildungsgutes, das in der „guten Stube" des Kulturbetriebes unerlebt und unbedacht zu verstauben begann.

Unter den Anregungen der Philosophen Bergson und Dilthey und vielleicht auch des aus geheimnisvollem Dunkel wirkenden Dichters Stefan George bahnte sich dann jene entscheidende Wendung in der Literaturwissenschaft an, die in den Gestaltbiographien Simmels und Gundolfs gipfelte und unter dauerndem Verzicht auf jede positivistische „Stoffhuberei" bis zu Cysarz und Kommerell lebendig blieb. Obwohl nun diese Wendung zum intuitiven Begreifen des Dichters aus der Mitte seiner Existenz unzweifelhaft von der Zeitstimmung der Neuromantik gefärbt war, vollzieht sich der entsprechende stilgeschichtliche Vorgang auf dem Theater erst in jener Periode, die man gemeinhin und nicht immer zutreffend als „expressionistisch" bezeichnet. Hier wie da, in der Literaturwissenschaft wie auf der Bühne die volkommene Abkehr von jedem psychologischen Realismus, statt der Fülle der Einzelheiten aus der Zufälligkeit die Begrenzung auf das Wesentliche aus der Idee, statt der pedantischen Aufgliederung im Nacheinander ein schnelles und brutales Zusammenfassen in der Gleichzeitigkeit, statt des schwelgerischen Nachempfindens das fordernde Bekenntnis, statt der Deutung die Aussage. Es wäre leicht und lohnend, die ebenso verblüffenden wie beweiskräftigen Parallelen zwischen der Klassikerinterpretation

durch das expressionistische Theater und dem Klassikerbild der geistesgeschichtlich orientierten Literaturwissenschaft in weitere Einzelheiten und feinere Nuancierungen hinein zu verfolgen. Schwierig und fast unmöglich wird es jedoch, für die unglücklichen Jahre zwischen 1933 und 1945 die Wechselwirkungen zwischen der Arbeit der Gelehrten und der Theaterleute auszumachen und zu fixieren. Die „geplante" Kultur bewirkte schließlich ja doch nur einen Zerfall aller organischen Bindungen und natürlichen Entwicklungen. Einzelne, durch den Mut der einzelnen immer noch mögliche beispielgebende Leistungen sowohl auf dem Theater — wie etwa Jürgen Fehlings denkwürdige Inszenierung von Shakespeares „Richard III." an Gustaf Gründgens' Berliner Schauspielhaus — als auch in der Wissenschaft blieben in ihrer Wirkung isoliert. Die Deutschen mußten sich weiterhin mit den Vorstellungen begnügen, wie sie die Philologen und die Geisteswissenschaftler zwischen dem Positivismus und der Seinsphilosophie, zwischen aufkommendem Naturalismus und ausklingendem Expressionismus ausgebildet hatten. Allen diesen Vorstellungen aber, ob sie sich dem Dichter gemütvoll und um biographische Einzelheiten bemüht nähern oder ob sie ihn in die Nähe ferner, marmorstiller Götter rücken, blieb eines gemeinsam: Die Klassiker waren Beispiele des Gelingens, des Ausgleichs, der Vollendung und der alle Widerwärtigkeiten siegreich bestehenden Erlösung. Das gilt besonders für Schiller, „unseren Schiller", um den sich schon 1859 die nationalen Sentiments seines Volkes und dann noch einmal 1905 die ästhetischen Wunschträume des deutschen Bildungsphilisters gesammelt hatten — beidesmal in ausgesprochener Abwehrstellung gegen den Europäer Goethe.

II.

Die Jahre nach 1945, als sich das deutsche Theater mit ganz unerwartet zähem Selbstbehauptungswillen und mit rührender Emsigkeit in den Ruinen der deutschen Städte neu einzurichten begann, konnten darum weder der Bühne noch ihrem Publikum auch nur die bescheidensten Entwürfe zu einem neuen Schiller-Bild anbieten. Alles aber, was zwischen 1933 und 1945 — wo und auf welche Weise immer — erlebt worden war, mußte den „idealistischen" Schiller, das treu gehegte und seit Jahrzehnten kaum mehr nach seinem Wirklichkeitsgehalt befragte Exempel des „Klassischen" notwendiger als alle anderen Klassiker in Zweifel ziehen und sowohl den Menschen als auch sein Werk vor das kritische Gewissen einer neuen Zeit stellen. Nicht nur Krieg und Feuer, Massenhinrichtungen und Massenwanderungen, Unbehaustheit, Hunger und Kälte hatten die Menschheit darüber belehrt und belehrten sie noch, was das Leben *auch* sein könne. Mehr noch: alle Mitlebenden hatten innere Erfahrungen aushalten müssen, durch die ihre Welt von Grund auf verändert worden war. Der einzelne in der Masse, Einsamkeit in der Gemeinschaft, Zwang im Handeln, Vergeblichkeit im Erleiden, die Macht des kollektiv Bösen und die Ohnmacht des individuell Guten, das alles sind nun nicht mehr nur Begriffe, sondern daseins-

bestimmende Erlebnisse, die der Generation der ohne Angst lebenden Väter erspart geblieben waren. Vor einer dergestalt veränderten Welt sollte sich nun der Dramatiker Schiller erneut bewähren und stellte damit zugleich auch dem deutschen Theater eine Aufgabe, deren Lösung seinen Weg und seinen Rang bis zum heutigen Tag in sehr erheblichem Ausmaß mitbestimmt hat.

Wenn in diesen 14 Jahren ein neues und zeitnäheres Schiller-Bild im Bewußtsein der Deutschen Umriß und Farbe gewonnen hat, wenn sein Werk uns bisher nicht entdeckte Aspekte und Bezüge von höchster Gegenwärtigkeit gezeigt, wenn der Dichter Schiller sich auch in seiner Fähigkeit zur Wandlung als wahrer „Klassiker" erwiesen hat, so ist diese Metamorphose ganz offenbar mehr der Arbeit der Bühne, als der Tätigkeit der Germanisten zu verdanken. In den ersten Nachkriegsjahren fehlte begreiflicherweise jede Kommunikation zwischen dem Theater und der viel langsamer zu neuer Tätigkeit sich sammelnden Wissenschaft. Später hat sich dann gezeigt, daß die Literarhistoriker von Beruf nur langsam und zögernd daran gingen, Schillers Werk kritisch in Frage zu stellen, um es auf diese Weise neu zu gewinnen. Das Gedenkjahr 1955 hat neben Thomas Manns unvergleichlichem „Versuch über Schiller", der mit liebender Ironie und ohne des Dichters eigentümliche Größe anzurühren auch die dubiosen Züge in seinem Schaffen nicht verschweigt, und neben einigen scharfsinnigen Textinterpretationen nur vorsichtig tastende Untersuchungen hervorgebracht, die mehr waren als die gewohnte, notfalls auch in die Jahre 1859 oder 1905 passende „laudatio" um jeden Preis.

Das Verdienst, wenn es ein solches ist, Schillers Dramen durch eine von bildungsmäßigen Traditionen und überkommenen Vorurteilen befreite szenische und mimische Interpretation dem deutschen Volke nicht nur bewahrt, sondern sie ihm auch als etwas schlechthin Neues bewußt gemacht zu haben, kommt nun freilich dem Theater nur in seiner soziologischen Gesamtheit zu. Jede Aufführung — das hat die Theaterwissenschaft längst erkannt — ist das Produkt des Zusammen-, Miteinander- und Gegeneinanderwirken von Oben und Unten, von Bühne und Publikum, von Schauspieler und Zuschauer. Das Publikum der Jahre nach 1945 aber, sowohl die Jugend, als auch die von der Volksbühne und anderen Organisationen neu für das Theater gewonnenen Besucherkreise, war mehr als bereit, die Radikalität der Bühne mit der gleichen Radikalität seiner Fragestellungen zu erwidern. In bestürzender Weise hat es sich immer wieder erwiesen, daß die nach- und zuwachsenden Schichten des Theaterpublikums nicht bereit waren, die Dramen Schillers als „klassisches" Bildungsgut ohne Kritik und Zweifel aufzunehmen. Für dieses Publikum verrät Karl Moor zum erstenmal Herkunft und Vaterhaus, wird Ferdinand zum erstenmal an seiner Liebe irre, besteigt Maria von Schottland zum erstenmal das Schafott und wird der Apfel zum erstenmal vom Haupt des Tellknaben geschossen. Das Gefühl, daß alle diese Schicksale unendlich oft gedruckt und dargestellt worden seien und daß darum eine lebensunmittelbare Wirkung von ihnen nicht mehr erwartet werden könne, ist jetzt völlig überwunden. Alles wird aus erster Hand aufgenommen mit unbegrenzter Bereitschaft, mitzuleben und mitzuleiden, freilich aber auch mit

ebenso unbegrenztem Mut zur Kritik und zur Ablehnung. Das zutiefst Anarchische und Nihilistische in Schillers frühen Tragödien wird aus eigener Erfahrung und mit einer Erschütterung begriffen, die dann doch in einer wirklichen Katharsis Anarchismus und Nihilismus hinter sich läßt und überwindet. Die idealistische Lösung des tragischen Konflikts in den Dramen seiner Reife jedoch begegnet vielfach einer schönen Skepsis, die begreiflicherweise gelegentlich über das vertretbare Maß hinausschießt. Es beweist sich darin nur die fortdauernde Wirksamkeit seines Werkes, das niemals vollkommen in Besitz zu nehmen ist, zu dem man immer auf dem Wege ist.

III.

Ein kluger Kritiker des deutschen Nachkriegstheaters hat nun allerdings einmal gesagt, das Publikum besuche Klassikervorstellungen nur, um Erinnerungsbilder aus seiner jugendlichen Vergangenheit wieder aufzufrischen und um sich in der Begegnung mit dem Altgewohnten selbst noch einmal jung zu fühlen. Das trifft heute gewiß nur noch für die Vertreter der älteren Generation zu, deren Erinnerung in die Zeit der Hof- und Stadttheater vor dem ersten Weltkrieg zurückreicht. Diese älteren und ältesten Theaterbesucher verteidigen ihr Recht auf den Kahn, den Mondregenbogen und das Pferd des Gessler im „Wilhelm Tell" mit unvergleichlicher Hartnäckigkeit. Jede Streichung im Text und jedes Aufmachen eines traditionellen Striches, jede Bearbeitung, die aus den verschiedensten Fassungen der „Räuber" und des „Fiesko" das Beste und heute Treffendste auszuwählen bemüht ist, jede Besetzung und Rollen-Interpretation, die sich mit der gewohnten Fachbezeichnung nicht verträgt, ruft bei ihnen eine Entrüstung hervor, die einer besseren Sache würdig wäre. Von dieser Seite kommen dann auch die hartnäckigen und längst zum Überdruß gediehenen Klagen, der gegenwärtige deutsche Schauspieler habe das kunstgerechte Sprechen verlernt und versage vor dem pathetischen Schwung Schillers. Gemeint ist aber dann immer nur der gewollte Verzicht auf eine pathetische Deklamation, die in der Vergangenheit die Dramen Schillers besonders für die Jugend so suspekt gemacht hat. Diese an sich gewiß liebenswerte Anhänglichkeit an das Alte und von altersher Gebräuchliche, die sich vornehmlich in gelegentlichen und meist unerheblichen Zeitungsaufsätzen, in Leserzuschriften und Abonnentenbriefen niederschlägt, könnte leicht dadurch um ihre Wirkung gebracht werden, daß sie eines ernsthaften Gespräches nicht mehr gewürdigt wird. Jedoch wäre der Sache Schillers auf dem gegenwärtigen deutschen Theater damit nicht gedient. Denn hinter diesen schlecht argumentierenden Querelen stehen doch zwei wirkliche Probleme: das der Werktreue und das der Behandlung der gebundenen Sprache durch den gegenwärtigen Schauspieler.

Wenn ein großer Theatermann wie Gustaf Gründgens unermüdlich gegen eine falsche Modernität auftritt und die werktreue Inszenierung beschwört (zuerst und am nachdrücklichsten in der Rede vor dem Deutschen Bühnenverein,

Stuttgart 1948, abgedruckt in der Sammlung seiner Reden und Aufsätze „Wirklichkeit des Theaters", Suhrkamp 1953, und später bei den verschiedensten Anlässen wiederholt), so kann es kaum gestattet sein, die mit solcher Dringlichkeit geäußerte Sorge unerörtert zu lassen. Zumal Gründgens hier durchaus nicht allein steht und überdies als Darsteller des Franz Moor (Düsseldorf 1951) und des Wallenstein (Düsseldorf 1954, Hamburg 1956) selbst wesentlichste Beiträge zu einem neuen Schillerbild und Schillerstil der deutschen Bühnen geleistet hat.

Erwin Piscator hat im Jahre 1926 die „Räuber" seiner während eines Menschenalters zu fast mythischem Ruhm aufgeschwollenen Inszenierung am Preußischen Staatstheater zu Berlin in das Kostüm des gleichen Jahres 1926 gesteckt. Heute (in „das stichwort", Programmheft der Städtischen Bühnen Essen, Jahrgang 1958/59, Nr. 15) gibt er unumwunden zu, daß er damals Schiller „Gewalt angetan" habe. Auch Leopold Jessner, der alles andere als ein Rechthaber und Doktrinär war, hat sich später zweifelnd gefragt, ob er Recht daran getan habe, als er Shakespeares „Hamlet" (mit Fritz Kortner in der Titelrolle, 1926, am Preußischen Staatstheater in Berlin) in die Umwelt und in das Kostüm der Wilhelminischen Zeit versetzte. Solche und ähnliche Selbstherrlichkeiten, mit denen der Regisseur mehr sich selbst als den Text der Dichtung in Szene setzt und die zwischen dem Geist des Originals und der Realität der Aufführung eine unheilbare Diskrepanz herstellen, hat sich Schiller auch von den deutschen Bühnen der Nachkriegszeit hinlänglich gefallen lassen müssen. Der Musikus Miller, der nicht das Violoncello in die Ecke stellt, sondern sich während des ganzen ersten Bildes des ersten Aktes von „Kabale und Liebe" mit einem Waldhorn abplagt, die Niederwerfung des aufständischen Madrid im „Don Carlos" durch in den Zuschauerraum abgefeuerte Gewehrsalven, die den ahnungslosen Zuschauer in eine sehr kunstferne Panik versetzten, die dauernde Anwesenheit von geistlichen Spionen in allen Akten und Szenen des „Don Carlos", auch in den intimsten und geheimsten, die ohne jede Berechtigung aus der Historie übernommene Deutung des Don Carlos selbst, des edelsten und am meisten vertrauenden Jünglings unter Schillers Heldenjünglingen, als eines nervösen Hysterikers, die Kostümierung Gesslers als höherer SS-Führer und noch einmal Gessler auf einem ausgestopften, aus dem Schaufenster des nächsten Sattlereigeschäftes entliehenen Gaul — die Reihe der Beispiele ließe sich nach Belieben fortsetzen. Doch kann ein gewisser Trost darin gefunden werden, daß solche „Einfälle" im Rückblick kaum noch eine wirkliche Entrüstung, sondern eher eine milde Heiterkeit hervorrufen. Sie sind eben doch nur — oft sogar begabte — Verirrungen und haben auf die Dauer der Entwicklung hin gesehen dem Werk Schillers keinen ernsthaften Schaden tun können.

Jedoch gibt es andere Fälle von exemplarischer Bedeutung, die so leichthin nicht abgetan werden können, Fälle, in denen sich die Frage nach dem Verhältnis von historischer Philologie und theatralischer Autonomie mit äußerster Schärfe und bedeutsamstem Ernst erhebt. Piscator hat für die „Räuber" auf das moderne Kostüm verzichtet und ist zur Tracht des siebenjährigen Krieges zurückgekehrt. Nicht verzichtet aber hat er auf die simultane Anordnung der

Schauplätze „Schloß" und „Wald" (in Mannheim 1957 in Verbindung mit einer von zwei entgegengesetzten Seiten einzusehenden Raumbühne; in Essen auf einer normalen Guckkastenbühne), obwohl diese Einrichtung in eindeutigstem Widerspruch zu den sehr präzisen szenischen Angaben Schillers steht. Oder: Fritz Kortner hat die letzten Auftritte der „Räuber" — gleichfalls die Angaben des Buches übergehend — in das Schloß der Moors verlegt (München 1953). Er hat diese szenische Veränderung in seine zweite Inszenierung des Jugendwerkes (Schillertheater, Berlin 1959) übernommen und auch sonst noch manches hinzu„erfunden", was nicht bei Schiller steht. So etwa die Spieldose, mit der sich Spiegelberg in seinen grausigen Tod buchstäblich hineinklimpert, oder den Knall hinter der Bühne, der Franz Moor während seines Monologs II, 1, gewaltig in Schrecken versetzt und ihn dergestalt auf den Tod durch Schreck und auf „dieses Giganten eiskalte Umarmung" verfallen läßt. Weiter: Lothar Müthel hat am Hamburger Deutschen Schauspielhaus (1950) die vier Buffonen der „Turandot" vier verschiedene deutsche Dialekte sprechen lassen und das Werk damit seiner Herkunft aus dem Mimus entscheidend wieder angenähert. Und endlich ein letztes, größeres Beispiel: es ist heute fast die Regel geworden, „Wallensteins Lager", „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" für einen Theaterabend zusammenzustreichen (die Ausnahme: Gustaf Gründgens, der sich auf „Wallensteins Tod" beschränkt hat) und dieser Einrichtung einen neuen Titel, nämlich „Wallenstein" zu geben (Landestheater Hannover 1951; Städtische Bühnen Essen 1951; Württembergisches Staatstheater Stuttgart 1951; Städtische Bühnen Augsburg 1952; Städtische Bühnen Frankfurt 1953; Schillertheater Berlin 1957; Staatstheater Braunschweig 1957). Diese Angaben beabsichtigen, wie alle folgenden und ähnlichen, keine statistische Vollständigkeit. Zwar haben mich die Dramaturgien zahlreicher deutscher Bühnen in dankenswertester Weise mit Material versorgt, dennoch war eine lückenlose Zusammenstellung aller zum Thema gehörigen Daten und Tatsachen nicht möglich. Sie erschien auch insofern nicht notwendig, als der zur Verfügung stehende Raum ohnehin nur eine erste, das Grundsätzliche erwägende Überschau ermöglicht. Den Puristen sind solche und ähnliche, zum Teil viel mildere und unauffälligere Abweichungen von der im Gehäuse der Philologie gehüteten „reinen" Form des Textes samt und sonders ein Greuel. Abgesehen davon, daß die Frage nach der gültigen Fassung („Räuber", „Fiesco") auch von den Philologen nicht immer schlüssig beantwortet werden kann und dem Theater damit eine textkritische Entscheidung aus eigenem Ermessen zugeschoben wird, bleibt hier zu erwägen, ob die geforderte totale Unterordnung der Bühne unter den gedruckten Buchstaben nicht das Wesen des Theaters als einer lebendigen, der Wandlung und Verwandlung fähigen Einrichtung verkennt. Gerade die großen Zeiten der Dichtung und des Theaters haben sich in aller Unbefangenheit voneinander unabhängig gehalten. Die Unbedenklichkeit, mit der am Weimarer Hoftheater Goethes und Schillers die Dramen Shakespeares neu gefaßt wurden, als Zeugnis für die berechtigte Autonomie der Bühne gegenüber der Literatur gelten zu lassen, dazu wollen die Hüter des originalen Wortes sich freilich kaum verstehen. Wie könne den Nachfahren erlaubt

sein, was nur Goethe und Schiller sich gestatten durften. Weiß man aber auch, wie brutal Schiller mit lächelndem Einverständnis Goethes den „Egmont" für die Weimarer Bühne hergerichtet hat? Oder daß im Dezember 1804 und im März 1805 auf dem Theater Goethes der „Wilhelm Tell" ohne den fünften Akt gespielt wurde, weil auf die neue Großherzogin und die Ermordung ihres Vaters, des Zaren Paul im Jahre 1801 Rücksicht genommen werden mußte? Das Weimarer Hoftheater gehörte ganz seiner Zeit an und war alles andere als ein Museum der Überlieferung. Sollte man der Gegenwart, die ungeachtet ihrer „unbewältigten politischen Vergangenheit" immer noch von der Übermacht des historischen Bewußtseins in ihrer Selbstentfaltung beschränkt zu werden scheint, nicht wenigstens einen Bruchteil der Freiheiten einräumen dürfen, die vergangene Zeiten in aller Unbefangenheit beansprucht haben?

So wenig man die Dramen Schillers heute in der szenischen Form des Jahres 1930 oder — wenn man will — des Jahres 1900 vertragen könnte, so unberechtigt erscheint die Forderung, daß der Schauspieler des Jahres 1959 die Sprache Schillers in ihrem drängenden Pathos, in ihrer hochgemuten Bilderfülle, in ihren mächtigen, auf die effektvollste „Stretta" zielenden Steigerungen und in ihrem ganzen pastosen Überschwang mit den rhetorischen Mitteln einer schmückenden und vibrierenden Pathetik noch einmal in sich selbst erhöhen und steigern solle. Wie unbefriedigend der so entstehende Eindruck wäre, das kann jedermann an alten Schallplatten mit Sprechaufnahmen abhören. Die gegenwärtige Menschheit trägt ihr Herz nicht auf den Lippen und die sich immer noch verhärtende Scheu vor dem Ausbruch in das unreflektierte, sich ganz ausgebende Gefühl, die Flucht in die Selbstironie, in die Distanz von sich selbst und in die Verfremdung gehören zu den wenigen übergreifenden Merkmalen alles zeitgenössischen künstlerischen Schaffens. Dieser Tatsache müssen das Theater und der Schauspieler, ob sie wollen oder nicht, ob gern oder ungern Rechnung tragen. Es wäre sehr leichtsinnig, wenn die Schwierigkeiten geleugnet werden würden, die sich dadurch gerade bei der Ausbildung eines vertretbaren oder wenigstens tragbaren szenischen Schillerstiles ergeben, Schwierigkeiten, die bei Shakespeare, Goethe, Hebbel und selbst bei Kleist in nur annähernd gleichem Ausmaß nicht auftreten.

Die Kritiker des deutschen Theaters seit 1945 werden nicht müde, ihm seine stilistische Uneinheitlichkeit vorzuhalten und seine Unfähigkeit, eine künstlerische Tradition zu bilden, in die sich dann auch der eigenmächtigste und ausdruckstärkste Regisseur fügen und — das Seine zum übergreifend Gemeinsamen beitragend — einreihen könnte. Es sei dahingestellt, ob diese Vorhaltungen berechtigt sind und ob nicht in den Arbeiten so vollkommen unterschiedener Spielleiter wie Karl Heinz Stroux und Gustav Rudolf Sellner, wie Fritz Kortner und Heinrich Koch heute schon mehr an Gemeinsamkeit angelegt ist, als wir aus der Nähe des Tages ausmachen können. In jedem Fall wird man ohne falschen Optimismus eine zwar langsame und gelegentlich rückläufige, im ganzen aber relativ gleichmäßige Ausbildung eines an Schiller geschulten und Schiller genugtuenden Sprechstils registrieren können. Ob es dem Regisseur nun mehr um die psycho-

logische Deutung und Aufgliederung des Textes geht oder ob es ihm vornehmlich um die Sichtbarmachung der dichterischen Form zu tun ist, was er seinen Schauspielern abfordert und was die Schauspieler aus intuitiven Impulsen zu geben imstande sind, das ist ein sprachlicher Stil der unmittelbaren Aussage, besser des intensivsten „Sagens", ein Stil, der sich ohne Umwege über den malenden Ausdruck, das expressive Drücken, das pseudopoetische Tremolo und die schöne Deklamation in sachlichstem Zugriff des Textes bemächtigt. Es bleibt im höchsten Maß erstaunlich, welche Wirkungen mit diesen kargen Mitteln des bloßen „Sprechens" auch den Versdramen Schillers immer noch entbunden werden können; nicht immer und in allen Aufführungen, aber doch oft genug und in jenen außerordentlichen Stunden des Gelingens, in denen sich das Schicksal des Theaters vollzieht.

IV.

Als die deutschen Theater im Herbst des Jahres 1945 und dann während des folgenden Jahres 1946 wieder zu spielen begannen, gehörten die Dramen Schillers zum fast selbstverständlichen Vorrat eines neu aufzubauenden Repertoires. Genaue Zahlen und Daten über die Zeit des Neubeginns könnten nur auf Grund eines lückenlosen Studiums der lokalen Zeitungen und von den Militärregierungen genehmigten Mitteilungsblätter beigebracht werden. Ein großer Teil der damals spielenden Bühnen hat sich mit der Währungsreform aufgelöst, ohne irgendwelche Archive oder sonstige Zeugnisse zu hinterlassen. Von der Spielzeit 1948/49 an gibt die sehr verdienstvolle, vom Deutschen Bühnenverein aufgestellte und herausgegebene Werkstatistik alle gewünschten Auskünfte über die jährlichen Aufführungsziffern aller über 25mal im Spielplan erschienenen Bühnenwerke. Das mag zunächst recht äußerliche und zufällige Gründe gehabt haben. Bei dem herrschenden Mangel an Druckwerken aller Art und vorab an Texten und Rollenbüchern konnte dem Reclam-Bändchen mit „Kabale und Liebe" oder den „Räubern", das in der Rocktasche oder im Flüchtlingsgepäck den Zusammenbruch überdauert hatte, leicht eine spielplanbestimmende Bedeutung zufallen. Auch war man aus glücklicheren Zeiten daran gewöhnt, daß Schiller nun einmal zum täglichen Brot der Schauspielbühnen gehörte, und sah, dem Gesetz der Trägheit folgend, das auch in der Entwicklung des Theaters ein gewichtiges Wort mitzusprechen pflegt, keine Veranlassung, auf diese Kost zu verzichten. Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Schiller im Zusammenhang mit dem Prozeß der kritischen Gewissensprüfung und Selbstbefragung der Deutschen, der nach 1945 so verheißungsvoll begann und die Ursache einer schuldbeladenen politischen Entwicklung auch in den geistesgeschichtlichen Ursprüngen aufzuspüren bemüht war, ist weithin unterblieben. Während sich zum Beispiel Goethes „Faust" manchen bösen Vorwurf gefallen lassen mußte, begegneten unter Schillers Dramen anfänglich nur „Die Jungfrau von Orleans" und „Wilhelm Tell" einiger Zurückhaltung. Die nationalen Klänge, mit denen

Schiller hier ein für ihn kaum vorhandenes, mehr aus der poetischen Sehnsucht als aus dem politischen Kalkül geborenes Vaterland beschwört, schienen dem Volk der total Besiegten nicht recht anstehen zu wollen. Doch wäre dabei zu erwägen, daß diese beiden Dramen — neben der „Wallenstein"-Trilogie — mit ihrem Personen- und Bilderreichtum höhere Anforderungen an die Leistungsfähigkeit einer Bühne richten als die übrigen Schauspiele Schillers. So könnten also auch sehr wohl reale, wirtschaftliche Rücksichten dazu beigetragen haben, daß die „Jungfrau" und der „Tell" wie der „Wallenstein" in den ersten Nachkriegsjahren ziemlich selten gespielt worden sind. Beim „Wallenstein" und mehr noch beim „Wilhelm Tell" hat sich das seit der wirtschaftlichen und nationalen Regeneration der Bundesrepublik von Grund auf geändert. Der „Tell" ist längst wieder, wie im bürgerlichen 19. Jahrhundert zum Weihespiel der Deutschen geworden, dessen man sich vorzüglich bei feierlichen Anlässen erinnert. Im Jahre 1951 wurde das wiederaufgebaute Schillertheater in Berlin mit „Wilhelm Tell" eröffnet. Die Ruhr-Festspiele in Recklinghausen gedachten des 200. Geburtstages Schillers mit einer Reihe von „Wilhelm-Tell"-Aufführungen, die das Düsseldorfer Schauspielhaus unter Karl Heinz Stroux beisteuerte. In den Spielzeiten 1950/51 und 1951/52 lag das Freiheitsdrama mit 280 Vorstellungen an 15 verschiedenen Bühnen (bzw. mit 354 Aufführungen an 14 verschiedenen Bühnen) an der Spitze aller Schillerinszenierungen in der Bundesrepublik und ist später in seiner Beliebtheit nur von „Maria Stuart" (in den Spielzeiten 1952/53; 1953/54, 1956/57), „Kabale und Liebe" (1954/55) und „Don Carlos" (1957/58) übertroffen worden. Es ist offenbar die herzbewegende Mahnung des „Wilhelm Tell" zur politischen Einheit, die dem zweigeteilten Deutschland dieses Schauspiel gerade heute teuer macht. Die eigentliche Tragödie des unpolitischen Menschen, der durch widrige Umstände zur politischen Tat getrieben wird, scheint bei so viel gefühlsbeladener Aktualität vom Publikum oft gar nicht zur Kenntnis genommen zu werden, obwohl sich die Inszenatoren (wie etwa Gustav Rudolf Sellner am Landestheater Darmstadt, 1955 oder Ulrich Erfurth am Schauspielhaus Düsseldorf, gleichfalls 1955) gerade um die Verleiblichung des individuellen Tell-Schicksals kühn und mit tiefen Eingriffen sowohl in den Textbestand, als auch in die dramaturgische Struktur des Stückes gemüht haben. Auf diese Weise wurde man auch wenigstens einen Teil der Zitate, der „Geflügelten Worte" los, vor denen das Theater eine unüberwindliche, oft zweifellos zu weit getriebene Abscheu hat, während das Publikum die ihm aus Schule und Leben geläufigen Schiller-Sentenzen nur ungern vermißt.

Die „romantische Tragödie" der „Jungfrau von Orleans" hingegen ist — anders als der „Wilhelm Tell" — weder durch die Tätigkeit der Bühne, noch durch die Gunst des Publikums wieder an den Platz gestellt worden, den sie vor 1945 im deutschen Bühnenspielplan innegehabt hat. Ihre Aufführungsziffern liegen nicht wesentlich höher und in einigen Jahren niedriger als die der Nebenwerke „Turandot" und „Der Parasit", die jahraus, jahrein und eigentlich weit über ihre tatsächliche Bedeutung hinaus mit recht bemerkenswerten Zahlen in der Statistik erscheinen. Die Erklärung dafür liegt auf der Hand: „Turandot" und „Der

Parasit", die Karl Heinz Stroux während des Krieges durch seine Inszenierungen am Preußischen Staatstheater für die deutsche Bühne überhaupt erst wiederentdeckt hat, sind zu rechten Paradestücken für den Regisseur und die Schauspieler geworden; sie werden aufgeführt, weil sie dem mimischen Verlangen des Theaters und des Publikums, wiewohl als würdige Literatur verkleidet, sehr bereitwillig entgegenkommen. Die „Jungfrau von Orleans" jedoch sperrt sich in ihrer legendenhaften Tönung sehr ungebärdig gegen das zeitgenössische Theater und seine Mittel, obwohl man meinen sollte, daß von Claudel und den christlichen Existentialisten her wenigstens im Ästhetisch-Stilistischen ein Zugang zu ihr leicht zu finden wäre. Die kühne Inszenierung durch Karl Heinz Stroux (bei den Ruhr-Festspielen 1953), die das strenge Schicksal der einsamen und auch von ihrem Gott verlassenen Heiligen mit höchster bildnerischer und sprachlicher Härte herausarbeitete und auch die nationalistischen „Rufschlüsse" wieder in bare Poesie zurückverwandelte, hat seither ähnlich geglückte Nachfolge nicht gefunden.

Auf die Aktualität der „Wallenstein-Trilogie", die in der Figur des sehr zeitgemäßen politisierenden Generals und in der nicht weniger zeitgemäßen Offiziersverschwörung zu suchen sei, hat die Tageskritik während der letzten Jahre immer wieder hingewiesen. Nun hat Schillers größtes und rätselvollstes Werk, ebenso unvergleichlich als poetisches Gebilde wie als politische Weltdarstellung solche ephemeren Empfehlungen zu seiner Wirkung und Dauer gewiß nicht nötig. Man sollte solche für die Masse des Publikums höchst einprägsamen, zum Schlagwort geronnenen Zeitbezüglichkeiten aber auch nicht unterschätzen. Das Theater läßt sich in seiner Spielplanpolitik nur allzu leicht und mit einer gewissen Berechtigung von ihnen bestimmen. So gesehen muß es befremdlich erscheinen, daß der so wohl empfohlene „Wallenstein" auch in den letzten Jahren recht unregelmäßig in den bundesrepublikanischen Spielplänen vertreten ist. In manchen Jahren liegen seine Aufführungsziffern unter denen der „Braut von Messina", die unter allen Trauerspielen Schillers den Deutschen heute am weitesten in die Bezirke der bloßen, wesenhaft kaum mehr anzueignenden Bildung entrückt ist. Für dieses Zurückhaltung sind offenbar Erwägungen bestimmend, die für die gegenwärtige Situation des Theaters außerordentlich charakteristisch sind. Es handelt sich hier einfach um eine Besetzungsfrage, um den Träger der Titelrolle. Die Bühnen, die nicht in der glücklichen Lage sind, über einen Gustaf Gründgens, Ewald Balser, Bernhard Minetti, Walter Franck oder einen ähnlich geeigneten und prominenten Wallenstein-Darsteller zu verfügen, verzichten eher auf den ganzen „Wallenstein", bevor sie ihrem, durch die ideal stimmenden Besetzungen des großen Films verwöhnten Publikum eine Notlösung präsentieren.

Bei keinem anderen Schauspiel Schillers stellt sich die Besetzungsfrage mit solcher Entschiedenheit wie beim „Wallenstein". Ihre Bedeutung hat sie überall. Wie anders ließe es sich erklären, daß ein sehr begrenzter Kreis von bedeutenden Darstellerinnen (Gisela von Collande, Maria Becker, Elisabeth Flickenschildt, Heidemarie Hatheyer u. a.) von Theater zu Theater wandert, um immer wieder

Maria Stuart oder Elisabeth von England zu sein. Jedoch ist die Attraktivität der „Maria Stuart" schließlich denn doch mächtiger als das Problem ihrer idealen Interpretation. Wenn Schiller nächst Shakespeare der meist gespielte Dramatiker in der Bundesrepublik ist, so verdankt er das zum guten Teil dem Interesse, das die Schicksale seiner Königin von Schottland heute wie eh und je zu wecken wissen. Auch hier kann man auf eine bestimmte, erst durch die Ereignisse der letzten Jahrzehnte möglich gewordene Aktualität hinweisen. Das von Schiller so naiv wie eindrücklich heraufgeführte Dasein zwischen Verschwörungen und Gegenverschwörungen, Anschlägen und Gegenanschlägen, zwischen Spionen und Emissären, diese ganze unterminierte Welt eines erbarmungslosen politischen Kampfes findet begreiflicherweise in unseren mit Erfahrungen solcher Art allzu reichlich versehenen Tagen mehr Verständnis als bei dem behaglichen Bürgertum des 19. Jahrhunderts und seinen Nachfahren. Karl Korn hat in der Frankfurter Zeitung seiner Kritik einer 1959 von Heinrich Koch inszenierten Frankfurter „Maria-Stuart"-Aufführung die Überschrift „Tragödie des kalten Krieges" geben können. Dieses am besten gemachte — aber eben doch nur gemachte — Trauerspiel Schillers zeichnet sich nun unter allen Werken seiner Reifezeit durch eine realistische, im Grunde skeptische und von jeder idealistischen Lösung und Erlösung sehr ferne Weltsicht aus. Alle Handelnden sind Egoisten, Opportunisten und potentielle Verräter. Selbst die Verklärung der Titelheldin ist nicht frei von gemischten Empfindungen, weil ihre persönliche Eitelkeit unüberhörbar im Spiel bleibt. Gerade diese Unerlöstheit aber, die vor der Frage nach dem möglichen Sinn des menschlichen Daseins und seiner geschichtlichen Entwicklung resigniert, scheint der „Maria Stuart" beim heutigen deutschen Publikum ihre besondere Popularität zu gewährleisten. Die weltanschaulichen Systeme haben ihre beruhigende Wirkung verloren und so will man sich wenigstens der Wahrheit stellen.

Auf diese Weise erklärt es sich auch, daß auf das Ganze hin gesehen und jenseits aller statistischen Zahlenwirtschaft die Jugenddramen von den „Räubern" bis zum „Don Carlos" das Schillerbild des deutschen Nachkriegstheaters in viel nachhaltigerer und tiefergreifender Weise bestimmen als die eigentlich klassischen Tragödien. Es ist der Ruf nach „Gedankenfreiheit" und Liberalität, der dem „Don Carlos" heute wie vor 100 Jahren seine großartige Wirkung gibt. Zugleich aber hat sich der „Don Carlos" in seinen Perspektiven so gewandelt, daß wir heute schlechterdings ein anderes Stück in ihm erblicken als unsere Großväter und selbst als unsere Väter. Die in sich selbst tragische Existenz des absoluten Machthabers wird erst heute ganz begriffen. Erst die Aufführungen der Tragödien nach 1945 haben die Königin Elisabeth aus dem sentimentalischen Rollenschema erlöst und das oft seltsam Bedenkliche ihres Verhaltens sichtbar gemacht[1]).

[1]) Auf den Nachweis des reichlich herangezogenen Schrifttums sowohl auf literarhistorischem als auch auf theatergeschichtlichem Gebiet mußte aus Platzmangel durchgängig verzichtet werden. Hier seien nur einige Arbeiten genannt, die sich einer ähnlichen Deutung insbesondere der Jugenddramen, wie sie hier mit bewußter Einseitigkeit

Die entscheidende Wandlung aber vollzieht sich in der Auffassung des Marquis Posa (am konsequentesten in einer Frankfurter Aufführung des Jahres 1955, unter der Regie Lothar Müthel und am Landestheater Darmstadt, 1955, Regie Gustav Rudolf Sellner). Nicht der edle Freund und der politische Idealist tritt jetzt mehr vor den Zuschauer, sondern der Abenteurer, der Abkömmling aus dem Geschlechte der Cagliostros und ähnlicher „Geschäftsträger", der Freund dubioser Machenschaften und gefährlicher Intrigen und doch ein Mann, der zu sterben weiß, wo nur noch das Sterben einen Sinn hat. „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua", ein Stück, das heute schwerlich noch auf die Bühne käme, wenn es nicht von Schiller wäre, erreicht gleichwohl jährlich eine respektable Anzahl von Aufführungen. Es tut auch immer noch seine spannende Wirkung, wenn man es resolut auf Spannung, Überraschung und Aktion hin inszeniert, wie das etwa 1953 in Frankfurt (Regie Richard Weichert), 1955 in Mannheim (Regie Claus Helmut Drese) und — besonders überzeugend — 1958 in Berlin (Regie Gustav Rudolf Sellner) geschehen ist. Eine gewisse zeitbedingte und zeitbezogene Affinität zu diesem Frühwerk mag gerade in dem Umstand liegen, den man früher als wesentliches Argument gegen den „Fiesko" ins Gefecht zu führen pflegte, in dem Umstand nämlich, daß die „Tugendbolde und Verbrecher" (Staiger) beim jungen Schiller austauschbar sind. Der Regisseur hat die Möglichkeit, zwischen den von Schiller selbst je nach Bedarf hergestellten Fassungen des Schlusses zu wählen, die die Titelfiguren entweder zum untergehenden Verbrecher oder zum entsagenden Helden umformen. Solche Ambivalenz kann einem Publikum, das an sich selbst genugsam die Doppeldeutigkeit jeder Entscheidung erfahren hat, auch den halbfertigen Fiesko als ein ganzes Sinnbild seiner eigenen Existenz glaubhaft machen.

Das eigentliche Spiegelbild seiner Zeit und ihrer Ängste aber fand das deutsche Theater nach 1945 in den „Räubern" und in „Kabale und Liebe". Beide Stücke legen, wiewohl immer wieder auf ein religiöses Grunderlebnis verweisend und im Theologischen aufgefangen, eine durch und durch schadhafte, am Rande der Verzweiflung taumelnde Welt bloß und das in einem jähen Ansprung und mit einer ingrimmigen Entschlossenheit, die selbst die Schreckensbilder des existentialistischen und des absurden Dramas noch als vergleichsmäßig harmlos erscheinen läßt. Nur an den beiden Frauengestalten hängt die in einem letzten, heroischen Auf- und Umschwung gewonnene moralische Rettung der Weltordnung. Zu spüren, auf welch dünnem und zerbrechlichem Boden auch die idealistische Weltanschauung der Klassik steht, gerade das macht die beiden wilden Schößlinge eines nach allen Seiten um sich schlagenden Weltschmerzes

---

vorgetragen wird, von anderer Seite her nähern. Emil Staiger, Stufen der Entwicklung Schillers. Goethe, N. F. des Jahrbuches der Goethegesellschaft, Bd. 17, 1955. — Fred Endress, Die Fragwürdigkeit der Klassik. Die Pädagogische Provinz, 1955, Heft 11. — Adolf Beck, die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller. Euphorion, Bd. 49, Heft 2, 1955. — Fritz Martini, Schillers „Kabale und Liebe". Der Deutschunterricht, Bd. IV, Heft 5, 1952. — Auch Benno von Wieses großes Schillerbuch konnte in letzter Stunde noch dankbar herangezogen werden, obwohl von der Sicht des Theaters her seinen Auffassungen nicht in allen Punkten beigepflichtet werden konnte.

dem Publikum so schaurig vertraulich. Um mit erschreckten Augen die Macht des Bösen, die sich in Franz Moor zum höllischen Alptraum steigert, durch und durch zu erkennen, mußte man freilich das Böse so furchtbar im eigenen Lebensbereich erfahren haben, wie die Generation der Theaterbesucher aus den Jahren nach dem deutschen Zusammenbruch. Auf diesem Hintergrund sind dann auch die beklemmend großartigen Franz Moore der deutschen Nachkriegsbühne gewachsen, nicht nur Gustaf Gründgens, sondern auch Hans Messemer (der 1948 in Hannover von seinem späteren Filmruhm noch nichts ahnte), Ernst Ginsberg (München 1951), Ernst Schröder (Berlin 1953), Joachim Teege (der in Frankfurt 1956 unter der Regie von Harry Buckwitz den Sprung vom Charakterkomiker zum Charakterdarsteller wagte und gewann), Rolf Henniger (Berlin 1959) und Hans Dieter Zeidler (Frankfurt 1959), eiskalte und doch von innen her glühende Träger einer bis ins Absurde gesteigerten, dämonisch bedrückenden Boshaftigkeit. Karl Moor verlor die ihm immer noch anhaftenden Reste des edlen und nur edlen Jünglings. In der Darstellung von Ullrich Haupt (Düsseldorf 1951) und Klaus-Jürgen Wussow (Frankfurt 1956) und wieder — denn die Rollen des gar nicht so ungleichen Brüderpaares sind nun vertauschbar geworden — Rolf Henniger (München 1951) und Hans Dieter Zeidler (Berlin 1953) wuchs der Räuberhauptmann wirklich zu dem „moralischen Monstrum", das aus Mangel an Vertrauen dem anarchischen Nihilismus anheimfällt.

Die Sinndeutung von „Kabale und Liebe" durch die gegenwärtigen Literarhistoriker ist im hohen Maße kontrovers. Die konservative Mehrheit hält sich immer noch an den Untertitel „Ein bürgerliches Trauerspiel" und leitet den tragischen Konflikt allein aus dem Standesunterschied der Liebenden her. Eine Minorität ist bereit, das Motiv der sozialen Anklage fallen zu lassen und im schuldlos-schuldhaften Verhalten Ferdinands den eigentlichen Antrieb der Tragödie zu sehen. Das Theater scheint diese Frage auf seine Weise und viel entschiedener gelöst zu haben. Es sieht in dem Trauerspiel ein Abbild menschlicher Unzulänglichkeit schlechthin, den Inbegriff einer durch den Menschen um ihren Sinn betrogenen, schlechten Welt, von deren Schlechtigkeit die Frevel der Großen und das Elend der Unterdrückten nur ein Teil sind. „Kabale und Liebe" wirkt auf dem heutigen Theater als das am meisten anklagende, pessimistischeste, böseste und schwärzeste Stück im gesamten dramatischen Schaffen Schillers. Daraus und nicht aus der Reproduktion ganz überwundener und uninteressant gewordener sozialer Verhältnisse erklärt sich offensichtlich das Rätsel seines andauernden Erfolges. In der Spielzeit 1954/55 lag das „bürgerliche Trauerspiel" an der Spitze aller Schilleraufführungen. Vorher und nachher ist ihm in der Regel der dritte Platz geblieben.

V.

Mag Schiller unmittelbar nach 1945 aus guter Gewohnheit in den Spielplan der westdeutschen Bühnen geraten sein, so hat sich das Verhältnis des Theaters und der Theaterbesucher zu seinen Dramen im Verlauf der seither vergangenen

14 Jahre von Grund auf geändert. Sie sind wiederum zum Gegenstand der innerlichsten und erregtesten Teilnahme geworden, ja des Ärgernisses, das allein die Auseinandersetzung mit dem dichterischen Gut der Vergangenheit fruchtbar und für die Gegenwart förderlich macht. Sie sind ein Echo auf die Notrufe, die der heutige Mensch an die hilfreichen Kräfte der Überlieferung richtet. Sie geben Antworten, aber keine auf falsche Beruhigung ausgehenden Lösungen. Sie stoßen den aufnahmebereiten Hörer nur noch tiefer in das Labyrinth seines eigenen Daseins hinein, um ihn so für die heilende Begegnung mit der Poesie stark und reif zu machen. Das sollte nicht im Sinne Schillers sein? Hören wir ihn selbst: „Soviel ist auch mir bei meinen wenigen Erfahrungen klar geworden, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andere einschlagen. Man muß sie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und in Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüberstehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben." (17. August 1797 an Goethe.)

DAS DRAMATISCHE WERK SCHILLERS IN WIEN

Von Franz Hadamowsky (Wien)

Schillers dramatisches Werk wurde in Österreich in vielfacher Richtung erschlossen; Literarhistoriker von Rang und Philologen von Namen edierten und kommentierten es mit größter Wirkung in die Breite und in die Tiefe; nur eines, aber etwas ganz Wesentliches, wurde nicht immer berücksichtigt: daß Schiller seine Dramen für das lebendige Theater geschrieben oder solche bearbeitet hat und daß sie vom Theater her zu betrachten waren. Dies hätte auch zu besserem Verständnis ihrer Bearbeitungen geführt und manches erklärt, bevor ein meist vernichtendes abschließendes Urteil über diese gesprochen wurde.

Der Stab wurde auch über die Zensur und ihren Urheber Metternich gebrochen und der Anschein erweckt, daß Schillers Werk nur in völlig ungenügenden, dem Geist des Dichters und seines Werkes widersprechenden Fassungen — zumindest bis zum Jahr 1848 — dem Publikum bekannt wurde. Liberale Theaterhistoriker wurden nicht müde, die Zeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts als eine Periode ärgster Knebelung und Demütigung des freien Geistes hinzustellen; sie vergaßen nur, dem Schatten auch das Licht beizufügen, das sich neben diesem findet.

Es ist bisher nicht genügend beachtet worden, daß in Wien vor 1848 ein grundlegender Unterschied zwischen der Aufführung und der Lektüre eines dramatischen Werkes gemacht werden muß; es gab auch zweierlei Arten Zensur, eine Theaterzensur und eine Bücherzensur. Die Theaterzensur war wesentlich strenger als die Bücherzensur; dies kam von der uns sonderbar erscheinenden, erst nach der französischen Revolution auftauchenden Meinung der Regierenden, daß der einzelne meist ungefährlich, seine Summierung in der Masse aber auf jeden Fall gefährlich sei und so verboten sie alle Versammlungen; die wenigen möglichen wie Fest und Theater wurden ängstlich überwacht. So waren denn Schillers Werke für die Lektüre nicht verboten und die in andern Staaten erschienenen Dramen beim Buchhändler in aller Öffentlichkeit zu haben, ja Wien hat — worauf man bisher nicht genügend hinwies — das Verdienst, noch vor der Körnerschen Ausgabe die beiden ersten Sammlungen von Schillers Werken überhaupt herausgebracht zu haben; in den Jahren 1809 und 1810 erschienen bei Anton Pichler „Friedrich Schillers sämtliche Werke" und 1810 bei Anton Doll eine Sammlung mit dem gleichen Titel in 18 Bänden. Beide Ausgaben sind illustriert. 1816/17 gab Doll, 1825/26 Ludwig, 1835 A. L. Mausberger Sammlungen von Schillers Werken heraus. Ihre Textgestaltung ist im einzelnen nicht

untersucht; Stichproben erwiesen sie als Nachdrucke Cottascher Ausgaben ohne Kürzungen. Inwieweit die Nachdrucke berechtigt waren, steht dahin. Wenn Raubdrucke auch ungesetzlich und unmoralisch sind, so haben sie doch viel zur Verbreitung der Werke selbst beigetragen; daß ihre Texte meist mangelhaft waren, stört heute den Philologen, störte aber zu jener Zeit kaum den Leser.

Es konnte also — und das ist nachdrücklich bezeugt — ein Wiener Theaterbesucher zum Beispiel mit einer Wiener Ausgabe des „Wallenstein", wie sie bei Doll oder Pichler ungekürzt erschienen war, in einer Loge des Burgtheaters den zensurierten Text der Aufführung auf Streichungen durch den Bearbeiter oder Theaterzensor hin verfolgen (der „äußere Schauplatz", das heißt der Zuschauerraum, war damals noch nicht verdunkelt) und so bis ins Detail feststellen, was einer hohen Behörde auf dem Theater gefährlich erschien (oder was in einer Art Selbstverstümmelung der Dramaturg oder Bearbeiter vor der Vorlage des Stückes an die Theaterzensur aus diesem gestrichen hatte). Im Detail konnte er aber nicht feststellen, was an den Strichen dem Bearbeiter oder dem Zensor anzukreiden war, da ihm ja keine Einsicht in das Zensurexemplar des Theaters möglich war. Er konnte sich sogar den zensurierten Text gedruckt kaufen — dieser erschien 1814 bei Wallishausser — und zuhause im Lehnstuhl mit der Pichlerschen oder Dollschen Ausgaben in aller Ruhe vergleichen und sich seine Gedanken machen.

Schillers dramatisches Werk erfuhr in Wien im Buch also nicht nur keine Hemmung, sondern seit 1809 durch die Ausgaben eine wesentliche Förderung. Anders freilich stand es mit Schillers Dramen auf dem Theater. Die Werke der Frühzeit erschienen höchstens wenige Jahre nach ihrer Uraufführung auf dem Wiener Theater; wohl gab es damals auch schon eine Theaterzensur (seit 1770), die derselbe Hägelin ausübte, der dann als Sündenbock für die franziszeische Zensur erscheint, aber sie war nur gegen grobe Auswüchse gerichtet; noch herrschte der Geist der josephinischen Zeit, die Sehnsucht nach geistiger Freiheit war allgemein und hatte keinen politischen Stachel; noch ahnte niemand, wie sich die Befreiung der Massen entwickeln könnte. So kamen Schillers „Räuber" (Uraufführung in Mannheim 13. Jänner 1782) am 20. Oktober 1783 im Theater nächst dem Kärntnertor, „Die Verschwörung des Fiesko in Genua" (Uraufführung in Mannheim am 11. Jänner 1784) schon 14 Tage nach dieser, am 25. Jänner 1784 im Theater nächst dem Kärntnertor (im Burgtheater am 1. Dezember 1887), „Kabale und Liebe" (Uraufführung in Mannheim am 13. April 1784) am 2. November 1788 im Freihaustheater und „Don Karlos" (Uraufführung in Mannheim am 8. April 1788) am 17. Juni 1791 im Freihaustheater für Wien zur ersten Aufführung.

Die genaue Zahl der Aufführungen ist wegen des Mangels an Unterlagen nicht festzustellen, denn wir besitzen nur für das Burgtheater und das Theater in der Leopoldstadt seit dem Beginn ihres Bestandes (1776 resp. 1781) vollständige Spielpläne; im Freihaustheater beginnen diese 1795, im Theater in der Josefstadt erst 1812 und von den zahlreichen kleinen Theatern der Josephinischen Zeit sind uns nur vereinzelt Nachrichten und Theaterzettel erhalten ge-

blieben. Es wäre daher möglich, daß das eine oder andere Werk Schillers schon früher als hier festgestellt auf dem Wiener Theater erschienen ist. Vielleicht überträfe die Zahl der Aufführungen noch jene der Traditionsbühne in Mannheim, an der Schillers Werke ja auch nicht allzu oft (bis zu seinem Tod „Die Räuber" zwanzigmal, „Die Verschwörung des Fiesko" dreimal, „Kabale und Liebe" zwölfmal und „Don Karlos" viermal) aufgeführt worden sind.

Mit Ausnahme des „Fiesko" (Burgtheater, 1787) ist kein Aufführungstext erhalten. Der Theaterzettel einer Aufführung der „Räuber" im Landstraßer Theater vom Jahre 1791 zeigt das Personenverzeichnis vollkommen unverstümmelt; daß eine Ausgabe der „Räuber" aus dem Jahre vorher (1790, in der bei Jahn erschienenen „Theatralischen Sammlung") Schillers Text unverändert wiedergibt, nimmt nicht wunder.

Zu Beginn der Regierung Franz I. setzte unter dem Eindruck der Entartung der Freiheit in Frankreich eine sich ständig verschärfende Theaterzensur ein, die nunmehr, das Kind mit dem Bade ausgießend, was nur an Freiheit erinnerte, unterdrückte und mit der Politik auch alles den Kaiser, Adel und Staat, oder Religion Betreffende unter die Lupe nehmen und meist ausmerzen zu müssen glaubte. So wurde eine engmaschige Theater-(nicht Bücher-)zensurvorschrift ins Werk gesetzt, bei der natürlich Schillers Werke schlecht abschnitten und zeitweise zur Aufführung gänzlich verboten waren. So kamen die dramatischen Werke der Reifezeit erst verhältnismäßig spät auf das Wiener Theater, ausgenommen „Die Jungfrau von Orleans", die in Leipzig am 17. September 1801 uraufgeführt wurde, am Burgtheater in Wien am 27. Jänner 1802 und in Weimar am 23. April 1803 zum erstenmal erschien.

Die Strenge der Zensur, am ärgsten zwischen 1795 und 1805, ließ nach der ersten, besonders aber nach der zweiten Besetzung Wiens durch die Franzosen (1805, resp. 1809) merklich nach; mit Ausnahme der „Huldigung der Künste" und seiner Goethe-, Lessing- und Racine-Bearbeitungen für die Weimarer Bühne erschienen nunmehr zwischen 1808 und 1814 („Der Parasit" 1841 als Spätling) alle dramatischen Werke der Reifezeit Schillers auf dem Wiener Theater.

Uraufführung in Weimar	Erstaufführung in Wien
Wallenstein, 1799, 30. I., resp. 20. IV.	Burgtheater, 1814, 1. IV.
Macbeth, 1800, 14. V.	Kärntnertortheater, 1808, 13. II.
Maria Stuart, 1800, 14. VI.	Burgtheater, 1814, 29. XII.
Turandot, 1802, 30. I.	Theater an der Wien, 1813, 3. IV.
Die Braut von Messina, 1803, 19. III.	Kärntnertortheater, 1810, 23. I.
Der Neffe als Onkel, 1803, 18. V.	Kärntnertortheater, 1810, 8. IV.
Wilhelm Tell, 1804, 17. III.	Theater i. d. Leopoldstadt, 1810, 12. IV.
Phädra, 1805, 30. I.	Kärntnertortheater, 1808, 17. XII.

Da nach der Zensurordnung auch die für das Theater bereits früher bewilligten Werke nur nach neuerlicher Zensurierung aufgeführt werden durften und diese Anordnung mehrfach wiederholt und erneuert wurde, passierten auch Schillers

Werke mehrmals die Zensur. Um ein gänzliches Verbot zu vermeiden, reichten die Theater die Stücke bereits bearbeitet ein, so daß z. B. Gentz (1814) mitteilen konnte, er habe im „Wallenstein" nur einen einzigen Strich anbringen müssen, denn alles andere hatte bereits ein gut eingespielter Bearbeiter (ein H. W . . . r) getan. Die Bearbeiter retteten oft ein Stück, allerdings um hohen, manchem allzu hoch erscheinenden Preis: das wahre Wort des Dichters. Freilich dachte jene Zeit darüber anders als unsere; so gab Schiller selbst Kotzebue, der im Jahr 1799 im Burgtheater seinen „Wallenstein" spielen wollte, „plein pouvoir", ohne weitere Rückfrage zu kürzen, was er für gut fände.

Wieviel Abfälliges ist doch über die Bearbeiter gesagt worden! Vom seligen Plümicke bis heute hat es keiner den strengen Kritikern recht getan, er mochte das Stück nach diesem oder jenem oder nach allen möglichen Gesichtspunkten bearbeitet haben. Der Urheber aller Bearbeitungen war freilich Schiller selbst; seine Theaterunerfahrenheit in der Frühzeit, und die dichterische Kraft und das Ingenium, die wir in der Reifezeit an ihm so lieben, ließen ihn Werke schaffen, die man an einem Theaterabend nicht aufführen kann, weil sie über die psychische und physische Kraft der Darsteller wie der Zuschauer gehen. Die Höchstgrenze für einen Theaterabend liegt heute bei 3000 Versen; „Don Karlos" aber hat 5370 und „Wallenstein" (Wallensteins Lager 1104, Piccolomini und Wallensteins Tod 6515). Schiller selbst hat manche Stücke bearbeitet; an anderem, wie einem „Wallenstein" an einem Abend, hinderte ihn der Tod. Die Mannheimer und Berliner Bearbeitungen aber waren den Wiener Bühnen zunächst nicht zugänglich, oder von der Zensur nicht erlaubt; erst nach 1850 nahm man im Burgtheater mehrmals Berliner Bearbeitungen zur Grundlage für die Aufführung.

Unter diesen zeitweise erschwerenden Umständen hat das dramatische Werk Schillers in Wien bis heute sorgsame Pflege erfahren. Allen voran steht das Burgtheater, das zwar erst nach Schillers Tod, dann aber mit Eifer und Hingabe sich seiner annahm. Schreyvogel und Laube haben viel dafür getan, alle seine großen Darsteller standen in Schillers Dienst, manche, wie z. B. Anschütz, weit über ein Menschenalter in derselben, stets mit gleicher Meisterschaft gespielten Rolle. Die Hundertjahrfeier von Schillers Tod wurde unter Schlenther durch eine Reihe prachtvoller Inszenierugen (meist von Hugo Thimig) feierlich begangen; im Reigen der Eröffnungsvorstellungen des wiedererstandenen Burgtheaters im Jahre 1955 trat „Don Karlos" besonders hervor.

Im Vormärz pflegte neben dem Burgtheater vor allem das Theater an der Wien Schillers Werke. „Die Räuber", denen erst Laube 1850 die Tore des Burgtheaters öffnete, standen, wie fast alle Werke Schillers, im Theater an der Wien seit 1808 auf dem Spielplan. Die große Bühne verlockte zu rauschenden Inszenierungen, die imposanteste stammt von Carl Carl; er stellte lebende Bäume auf die Bühne, sparte nicht mit Aufzügen und Gefechten und machte so aus dem Trauerspiel ein Schau-Spiel. In ähnlicher Weise hat er später, auch mit einem „lebendigen Theater", „Die Jungfrau von Orleans" inszeniert und den Krönungszug zu einem raffinierten lebenden Bild gestaltet.

Auch die beiden anderen alten Vorstadttheater, das Theater in der Leopoldstadt und das Theater in der Josefstadt, gaben immer wieder vereinzelte Aufführungen von Werken Schillers, obwohl das literarische Schauspiel fast zu allen Zeiten in ihrem Repertoire nur einen geringen Platz einnahm; unvergessen ist die Aufführung von „Kabale und Liebe" unter Max Reinhardt im Theater in der Josefstadt (1924). Auch alle Theater der Gründerzeit und die Bühnen der Volksstückrenaissance führten Schillers Werke auf; so erschienen im Laufe der Jahrzehnte die „Räuber" an 22, „Kabale und Liebe" an 19, „Maria Stuart" an 13, „Wilhelm Tell" an 11 und die „Jungfrau von Orleans" an 10 verschiedenen Wiener Bühnen.

Wien hat also seinen Beitrag zur Pflege des dramatischen Werks Schillers redlich geleistet; es ist hier lebendig geblieben bis auf den heutigen Tag und wird aus dem Geist der Zeit von Gebenden immer neu gestaltet, von Empfangenden immer wieder dankbar aufgenommen, denn Schiller war nicht nur ein großer Dichter, er besaß auch das Geheimnis des theatralischen Dramatikers, und sein Werk wird nicht vergehen, solange es ein Theater gibt.

SCHILLER AUF DER SCHWEDISCHEN BÜHNE

Von Gösta M. Bergman (Stockholm)

Die Geschichte Schillers und Shakespeares auf dem schwedischen Theater sind durch eine auffallende Ähnlichkeit gekennzeichnet. Ihren höchst bescheidenen Einzug in das schwedische Theaterleben feiern beide am Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts auf entlegenen Provinzbühnen. Sogut wie Hand in Hand kommen sie um 1820 auf die völlig französisch orientierten königlichen Bühnen zu Stockholm. Beide erleben ihre szenische Blütezeit um die Mitte des Jahrhunderts: Shakespeare erst gegen 1850—1860, Schiller bereits etwas früher. Aber hier trennen sich die Wege beider. Es entwickelt sich allmählich eine — man könnte sagen — Shakespeare-Tradition, die sich bis in die Gegenwart erstreckt. Schiller konnte sich wesentlich schwerer durchsetzen und verschwand sogar nach dem ersten Weltkrieg fast vollkommen vom Spielplan. Zur Schaffung einer Shakespeare-Tradition hat die um 1850 erschienene brillante Übersetzung von C. A. Hagberg in hohem Grade beigetragen. Diese war nicht nur die Unterlage aller Shakespeare-Aufführungen auf den schwedischen Bühnen bis in unsere Tage, sondern auch eine beliebte Lektüre zahlreicher schwedischer Familien durch mehrere Generationen. Eine ähnliche Gesamtübersetzung von Schillers Werken liegt bis jetzt nicht vor, obwohl einzelne Dramen bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts übersetzt und gedruckt worden sind, bevor es noch zu einer Aufführung in der Hauptstadt kam. Von einer eigentlichen Schiller-Tradition kann also keine Rede sein. Einige Schilleraufführungen wurden aber trotzdem zu wirklich leuchtenden Höhepunkten im Repertoire des Königlichen Theaters. Eine aber müssen wir besonders hervorheben, weil sie einen Markstein repräsentiert in der schwedischen Theatergeschichte: Die Uraufführung von Maria Stuart im Königlichen Theater 1821 war nicht nur Schillers Debut, sondern auch der Beginn eines völlig neuen Spielstils. Vier junge Darsteller waren es, die dank der sehr geeigneten dramatischen Partitur — zwei Jahre nach der Einführung Shakespeares mit dem Hamlet — nicht nur Schiller, sondern jenem neuen Stil zum Durchbruch verhalfen: Sara Strömstedt (Elisabeth), Charlotta Erikson (Maria Stuart), Nils Wilhelm Almlöf (Leicester), Olof Ulrik Torsslow (Mortimer). Sie feierten Triumphe am Königlichen Theater, bis das Schicksal ihre Wege trennte. Ihre Arbeit, die sie auf verschiedenen Stockholmer Bühnen für das schwedische Theater leisteten, ist ihr bleibendes Verdienst. Natürlich wurde der Erfolg aus dem romantischen literarischen Lager mit Jubel begrüßt. Einen Tag nach der Premiere schreibt der begeisterte P. D. A. Atterbom, der

prominenteste Dichter der schwedischen Neuromantik: „Nun ist es Åkerhjelm gelungen, ‚Maria Stuart' in das akademisch-klassische Stockholm einzuschmuggeln, die, wie ihr Cousin ‚Hamlet' viel Freude macht." Eine erhaltene Federzeichnung von John Hall — er selbst hatte ein hochromantisches Künstlerschicksal, begann sein Leben als Millionär und endete als Bettler auf den Gassen Stockholms —, gibt uns eine Vorstellung von der darstellerischen Bravour, vom hinreißenden Pathos in Maria Stuart, während das neoklassische Formschema eifrig bemüht ist, den Figuren auf dem Proszenium in der damals obligaten Bogenlinienanordnung eine sakral-würdige Haltung zu verleihen. Die Zeit war aber für ein Schiller-Repertoire doch noch nicht reif, so daß das romantische Lager viel zu früh begonnen hatte, die Ereignisse als definitiven Sieg seiner literarischen Ideale zu betrachten. Die Zwanzigerjahre des 19. Jahrhunderts wurden durch den Eintritt des Diplomaten und Staatsmannes Gustav Lagerbjelke als Theaterdirektor, zu einer der bedeutendsten Epochen des Königlichen Theaters. Er war gleichzeitig ein brillanter Regisseur, der während eines zehnjährigen Aufenthaltes in Paris Gelegenheit hatte, die neuentstehende „mise en scène", insbesondere deren Beleuchtungstechnik und Bühnenbilder zu studieren. Die von Lagerbjelke aufbewahrten, sehr genau aufgezeichneten „mise en scènes" der Zwanzigerjahre, sind in ihrer Art einmalige theatergeschichtliche Dokumente, welche über den Spielstil und Regie dieser Übergangszeit wertvolle Daten beinhalten. Infolge seiner innigen Beziehungen zur französischen Kultur sowie seiner Verbundenheit mit Theatertraditionen der Zeit Gustafs III., stand Lagerbjelke im Innersten seines Herzens dem deutschen romantischen Theater fremd gegenüber, obwohl er dieses kennenzulernen während seiner zahlreichen Berlinbesuche in diesen Zwanzigerjahren reichlich Gelegenheit hatte. Auf die kühne Repertoire-initiative seines Vorgängers folgt daher keine Großtat für Schiller und die romantische Dramatik. Charakteristisch für den, im 1826er Jahr noch immer starken akademischen Konservativismus ist eine ablehnende Polemik, die anläßlich einer Othello-Aufführung im Königlichen Theater, mit Almlöf in der Titelrolle, geschrieben wurde. Noch nie zuvor hatte eine Theatervorstellung die Gemüter derart in Hitze gebracht und dies trotz der äußerst vorsichtigen, in französisch-klassizistischem Stil gehaltenen, stark frisierten Übersetzung. Aber vielleicht waren gerade Lagerbjelkes Kompromisse Schuld daran, daß diese Inszenierung nicht über jene Durchschlagskraft verfügte, die den konservativen Geschmack hätte überzeugen können. Auf jeden Fall mußten 20 Jahre vergehen, ehe sich das Königliche Theater wieder entschloß ein Shakespeare-Stück auf den Spielplan zu setzen — in derselben Zeit erlebt „Hamlet" eine Reprise nach der anderen — nämlich „Romeo und Julia" im Jahre 1845. Aber noch davor, in den Dreißigerjahren erlebte das Königliche Theater eine Schiller-Epoche in einem geradezu hektischen Tempo. In einer Zeitspanne von wenigen Jahren werden nicht weniger als sechs Schillerstücke Schlag auf Schlag aufgeführt, abwechselnd mit Müllner („Die Schuld", 1830), Grillparzer („Sappho", 1833 und „Die Ahnfrau", 1835) und Öhlenschläger („Axel und Valborg", 1829). Die französische Romantik präsentiert sich mit Victor Hugos „Hernani" (1833) und Angelo Mali-

pieri (1836). Das Königliche Theater öffnet auf diese Weise die Schleusen vor einer Flut, die von den akademisch-konservativen Kräften aufgestaut worden war. Es ist interessant, wenn man diesen Ablauf mit dem Durchbruch der französischen Romantik — um 1830 — in Zusammenhang bringt. Erst als es der Romantik gelungen war, durchzugreifen und innerhalb des französischen Theaters Fuß zu fassen, sah das Königliche Theater die Zeit für neue Parolen gekommen! Der Theaterkritiker J. E. Rydqvist, der Ende der Zwanzigerjahre in „Heimdal" gegen die einseitige französische Orientierung des Königlichen Theaters ein publizistisches Trommelfeuer gerichtet hatte, kann Ende 1828 berichten, daß der Wallenstein nunmehr auch von der Comédie Française gegeben worden sei und fügt ironisch hinzu, daß damit alle Hindernisse aus der Welt geschafft wären, die der Aufführung des Stückes im Königlichen Theater im Wege gestanden seien. „Etwaige Vorwürfe wegen des deutschen Geschmacks sind nicht mehr zu befürchten."

In seiner Polemik hatte Rydqvist an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen, daß der beste Vertreter der wandernden Provinztruppen, E. W. Djurström, bereits in den Zwanzigerjahren in Göteborg vor begeistertem Publikum Grillparzer, Öhlenschläger, Calderon und Shakespeare in guten Übersetzungen gespielt habe. „Kabale und Liebe" sowie „Die Räuber" waren in groben Bearbeitungen von einer anderen Provinztruppe unter der Leitung von Lewenhagen — bereits 1802 bzw. 1803 gegeben worden. (In einem improvisierten Lokal waren „Die Räuber" auch in Stockholm gezeigt worden, im Jahre 1814.) Eine deutsche Wandertruppe führte in Göteborg 1826 Fiesco und 1828 Wilhelm Tell auf.

Drei Jahre nachdem Rydqvist von der Aufführung des Wallensteins in der Comédie Française berichtet hatte, beginnt mit „Wallensteins Tod" die Schillerepoche im Königlichen Theater. Es ist der Theaterdirektor und Dramatiker Bernhard von Beskow, der das Eis bricht. Infolge ausgedehnter Reisen nach Deutschland, England und Frankreich war er im internationalen Theaterleben ausgezeichnet bewandert. Während eines Aufenthaltes in Paris in den Jahren 1827 bis 1828 war er Augenzeuge des Umschwungs im französischen Theater, als das englische Gastspiel mit Kean und Miss Smithson u. a. zum Einsatz der französischen Romantik das Zeichen gab. Auch eine Reihe von Schiller- und Shakespeare-Aufführungen in Berlin machten auf v. Beskow einen tiefen Eindruck. Während er im Jahr 1831 „Wallensteins Tod" inszenierte, ließ er das Ensemble seiner reichen ästhetischen Erfahrungen teilhaft werden und das Resultat war eine der besten, aufsehenerregendsten Inszenierungen des Königlichen Theaters, mit denselben vier Darstellern, die vor rund zehn Jahren „Maria Stuart" zum Sieg gebracht hatten. Nils Wilhelm Almlöf als Wallenstein, O. U. Torsslow als Piccolomini, Sara Strömstedt (verheiratet mit Torsslow) als Gräfin Tertzky und Frau Ch. Erikson als Thekla. Der Theaterkritiker Rydqvist schreibt in „Heimdal" eine Rezension von überschwänglicher Begeisterung und meint: „Hinsichtlich der szenischen Anordnung und der Kostüme glauben wir, kaum je ein Stück gesehen zu haben, für das mehr Sorgfalt aufgewendet worden wäre" und rühmt besonders das Ensemblespiel und die harmonische Ganzheit, die „eine Ein-

studierung nach einem gegebenen Plan voraussetzt". Von urteilsfähigen Zeugen wird bekräftigt, daß „der Wallenstein sogar im Ausland selten besser gegeben wurde, auch wenn man hier und da einen Schauspieler fand, der für diese Rolle geeigneter schien". Was zum Enthusiasmus nicht minder beigetragen hatte, war die Ähnlichkeit der Gesichtszüge durch eine vortreffliche Maskierung, sowie die Wiedererweckung historischer Reminiszenzen aus der großen Vergangenheit Schwedens: „Keine einheimische Tragödie ist schwedischer als Wallenstein, da es niemanden gibt, der unserer Nation eine schönere Huldigung darbringt", schreibt Rydqvist hypernationalistisch. Man kann wohl sagen, daß Wallenstein am schwedischen Theater eine neue Epoche einleitet, nämlich das Zeitalter des Historismus, gleichzeitig da der historische Roman die meistgelesene Lektüre ist und die historischen Epochen von einer Flut von Litographien illustriert bzw. popularisiert werden. Überlieferte Kostümjournale zeigen am deutlichsten, welchen Wert das Königliche Theater auf die Historientreue der Kostüme für das historisch-romantische Repertoire legte. „Wallensteins Tod" leitet also die Schiller-Epoche der 1830er-Jahre ein und wird für mehrere Jahre eine Repertoirenummer. (22mal, 1831—1859.) Dasselbe Niveau scheinen die darauffolgenden Schiller-Aufführungen allerdings nicht erreicht zu haben. Einige wurden geradezu der übermäßig freien Übersetzung, der falschen Rollenbesetzung, sowie des Mangels einer zusammenhaltenden Regie bezichtigt, nachdem sich von Beskow nach einer nur eineinhalb Jahr dauernden Direktionszeit von der „Wolfshöhle" — wie er das Theater nannte — zurückzog. 1833 kommt „Kabale und Liebe" mit dem gleichen Team wie Maria Stuart und „Wallensteins Tod", 1834 „Die Räuber" nach der „Berliner Bearbeitung für die Bühne" und mit Almlöf als Franz Moor, Frau Torsslow als Amalia und einem jungen Schauspieler, namens Collberg als Karl Moor. 1835 wird „Fiesco" in einer freien Übersetzung mit Almlöf in der Titelrolle gegeben, 1836 „Die Jungfrau von Orleans" nach der „Berliner Bearbeitung", 1838 Don Carlos in freier Übersetzung und sieben Jahre später Wilhelm Tell mit Almlöf in der Titelrolle. Und gleichzeitig steht Maria Stuart im Laufe der Dreißigerjahre ständig am Spielplan!

Daß alle diese Schillerstücke am Königlichen Theater aufgeführt wurden, findet seine Erklärung zum Teil darin, daß der Schauspieler Almlöf für eine Reihe seiner Benefizvorstellungen gerne verschiedene Schiller-Dramen wählte, die damit am Königlichen Theater zu ihrer Uraufführung gelangten. Man hat hier ein gutes Beispiel dafür, wie ein prominenter Schauspieler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — dank dem System der Benefizvorstellungen — auf die Spielplangestaltung entscheidend einwirken konnte. Almlöf vertrat mit seiner ganzen Künstlerpersönlichkeit das Ideal, das dem Publikum im Zeitalter des romantischen Klassizismus vorschwebte. Mit seiner edlen Haltung, mit seinem klassisch-monumentalen Haupt, seinem romantischen, aber immer plastisch geformten Pathos, seinem ganzen szenischen Habitus war er der Talma der schwedischen Bühne (ein Titel, den er auf einer Studienreise in Paris bekam), der im Repertoire selbstverständlich das große Heldenfach besetzte. Aber die würdige, großzügige Ausgestaltung ließ für eine feinere Nuancierung oder gar für impulsive Gefühls-

ausbrüche nur engen Raum. Der Spielstil Almlöfs ist sowohl für die Stärken, wie für die Schwächen der damaligen Schiller-Vorstellungen charakteristisch. Diese lebten mehr vom rhetorischen Glanz als vom sprühenden Temperament und der romantischen Farbintensität. Es war für die schwedischen Schauspieler gar nicht leicht, sich von der französischen Tradition und der alten Schule — die immerhin einige Generationen von Schauspielern seit der Zeit Gustafs III. hervorgebracht hatte — ganz zu lösen.

Inmitten dieser ausgesprochenen Schillerepoche erlebt das Königliche Theater eine schicksalsschwere Schauspielerkrise: Das Schillerensemble von „Maria Stuart", „Wallensteins Tod", „Kabale und Liebe" wird plötzlich zersplittert. Infolge einer Umorganisation verliert das Königliche Theater 1834 eine Reihe seiner besten Kräfte, so u. a. Herrn und Frau Torsslow und Ch. Erikson, welche letztgenannte aber nach einigen Jahren zurückkehrt. Damit wird man bei den Rollenbesetzungen zu Kompromißlösungen gezwungen, aber gleichzeitig werden einer jungen Schauspielergeneration reizvolle Chancen geboten, jener neuen Generation, die dem schwedischen Theater den einzigen, im wahrsten Sinne des Wortes romantischen Schauspieler gibt, der mit seinem sprühenden Temperament, seiner dämonischen Ausdruckskraft ein großer Gewinn war für das Schiller-Repertoire, dessen Vorstellungen er neue Farben verlieh: Der Heldendarsteller Georg Dahlqvist. Während mehrerer Jahrzehnte spielte er seine Bravourrolle als Karl Moor in „Die Räuber", Philipp von Burgund in der „Jungfrau von Orleans" bei der schwedischen Premiere 1836 und war ein lodernder Marquis Posa in „Don Carlos" im Jahre 1838. Noch am Ende der Fünfzigerjahre spielt er seinen edlen Räuber, voll jugendlichem Enthusiasmus, mit seinem ständigen Gegenspieler Nils Wilhelm Almlöf in Franzens Rolle. (Zum letzten Male spielte Dahlqvist die Rolle im Jahr 1871.) Gleichfalls zur neuen Generation gehörte die erste Jungfrau von Orleans des Hauses, die schöne Emilie Högqvist. Sie durfte bereits im Jahre 1832 ihre Kräfte erproben, als Thekla in „Wallensteins Tod". Ihre gebrechliche Gestalt, ihre schwärmerische Innerlichkeit und romantische Inspiration in der Rolle der Jungfrau eroberten das Herz des Publikums bald vollständig. Es gelang ihr durch Schillers Dramen gänzlich neue Töne erklingen zu lassen. Kritisch betrachtet, vermißte man bei ihr wohl die tragische Empörung, den rhetorischen Glanz, den man z. B. bei Frau Torsslows romantisch-klassizistischen Rolleninterpretationen gewöhnt war.

Wir besitzen aus den 1830er-Jahren ein — in seiner Art einziges — theatergeschichtliches Dokument, eine glänzende Illustration des Stilideals, das uns eine recht schwankende Vorstellung über Schiller vermittelt. Es handelt sich um ein — von G. Lagerbjelke ausgearbeitetes — Regiekompendium in drei Teilen, für eine im Jahre 1837 geplante Aufführung von Beskows historienromantischem, stark unter Schillers Einfluß entstandenem Schauspiel „Torkel Knutson", mit einer ins 14. Jahrhundert verlegten Handlung. Lagerbjelke, der derzeit Staatsrat und einer der engsten Vertrauten des Königs Carl Johann XIV. war, begnügte sich nicht mit der Beschreibung der geplanten Inszenierung von Szene zu Szene, sondern wollte gleichzeitig eine Art Lehrbuch für die Regie schaffen, in dem

er die verschiedensten Probleme der mise en scène mit Bezug auf die aktuelle Inszenierung beleuchtete. Die drei verschiedenen Teile, die zusammen 200 handgeschriebene Seiten ausmachen, behandeln vor allem Dekorationen und Kostüme, Stellung und Gruppierung der Schauspieler in den einzelnen Momenten, samt Rollencharakteristiken und Rollenanalysen. Die Bühnenbilder sind in der — für den romantischen Klassizismus charakteristischen — plastisch klaren Zentralperspektive, in grauem Grundton mit aufgesetzten Farbakzenten komponiert. Die Schauspieler sind in ständig wechselnde symmetrische Formationen gestellt, mit den Hauptdarstellern in der traditionellen Bogenform zur Rampe. Man fragt sich nur, ob Lagerbjelke — der sich vollkommen der französischen Kulturwelt verschrieben hatte — während seiner Deutschlandreisen nicht vielleicht auch vom sogenannten Weimarer Schauspielstil beeindruckt wurde? Sein Regiekompendium ist aber auf jeden Fall von größter Bedeutung für unsere Kenntnis über die Stilrichtungen, u. a. im Schiller-Repertoire um 1830. — In den folgenden Jahrzehnten läßt das Schillerinteresse sichtlich nach. Daran ändert auch die Aufnahme von „Wilhelm Tell" auf den Spielplan nicht viel (1845). Von den Schiller-Aufführungen der Dreißigerjahre leben noch weiterhin oder werden als Reprisen aufgenommen: „Die Jungfrau von Orleans" (1836—1841, 25mal), „Wallensteins Tod" (22mal, 1831—1859), „Maria Stuart" (41mal, 1821—1856) und „Die Räuber" (52mal, 1834—1861). Statistisch gesehen nehmen die Werke Schillers im Repertoire einen tatsächlich äußerst bescheidenen Platz ein. Es dominieren die großen Opern, die Intrigenstücke von Scribe und Delavigne und Frau Birch-Pfeiffer. Aber im Kielwasser Schillers wächst in den Vierzig- bis Sechzigerjahren ein neues schwedisches Historiendrama heran. Diese Gattung ist berufen, die Schaulust des bürgerlichen Publikums zu befriedigen und zu diesem Zweck die schwedische Geschichte von der Folkungasaga bis zur Zeit Gustafs III. zu einer großen Bildchronik zu verarbeiten.

Mit den Sechzigerjahren erlebt das schwedische Theater eine Glanzzeit. Auch in Schweden ist die Zeit für einen Berufsregisseur — der die Qualitäten des Dramaturgen, des Bühnenarrangeurs und Instruktors in sich vereint — mit dem dänischen Balletmeister August Bournonville und dem schwedischen Regisseur-Schauspieler-Dramatiker Ludwig Josephson gekommen. Für Ludwig Josephson, mit seinem unersättlichen Appetit für literarische Meisterwerke, bedeutete Schiller selbstverständlich eine große Verlockung. Einige seiner größten Triumphe sind mit Schillers Namen verbunden. („Fiesco" und die „Jungfrau von Orleans".) Er brillierte mit pompösen, bildmäßigen Szenenarrangements, bildete bei einer ganzen Reihe prominenter Schauspieler — über die das Königliche Theater in dieser Blütezeit verfügte —, einen romantisch-schwärmenden Ton aus, der auf dieser Bühne zum letztenmal erklingt, ehe er dem überhandnehmenden Realismus um 1870 weichen muß. Der große Publikumserfolg war die „Jungfrau". Sie stand viele Jahre (33mal, 1867—1878) am Spielplan mit der schönen Gurli Åberg — von Josephson blendend einstudiert —, in der Titelrolle. L. Josephson greift später auf die „Jungfrau" nicht weniger als zweimal zurück. Einmal, um sie als Direktor des Theaters zu Kristiana in Szene zu setzen, dann im Nya Teatern in

Stockholm (später auch Svenska Teatern genannt), woselbst er in den Achtzigerjahren eine glanzvolle Theaterepoche ins Leben ruft mit den Uraufführungen von Strindbergs „Meister Olof" und „Die Reise des Lyckoper", Ibsens „Brand" und der schwedischen Erstaufführung von Goethes „Faust". Die „Jungfrau" wird von Josephson im Jahre 1884 allein zehnmal, „Don Carlos", 1883—1884 dagegen sechsmal gespielt.

Das Schillerstück, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am häufigsten auftaucht, ist „Kabale und Liebe", in dem sich einer der farbenreichsten Theatermänner des schwedischen Theaters im 19. Jahrhundert, Edward Stjernström als Musikus Miller eine Glanzrolle schuf. Bei der schwedischen Erstaufführung im Jahr 1833, wurde die Rolle vom ersten Charakterspieler der schwedischen Theatergeschichte, Lars Hjortsberg gespielt. Hjortsberg begann seine Laufbahn als Schüler in der französischen Truppe Gustafs III. und als Lektor des Königs. Vielleicht kann man hier sogar von einer Rollentradition sprechen. Edvard Stjernström, der auf einer kleineren Konkurrenzbühne das Konversationsstück des zweiten französischen Kaiserreiches einführte, spielte die Rolle in „Kabale und Liebe" erst 1855 und dann wieder erst 20 Jahre später, als er als Direktor des 1875 erbauten Nya Teatern in Erscheinung tritt. 1891 nimmt auch die Nationalbühne „Kabale und Liebe" als Reprise in ihr Programm auf.

Das Aufzählen der Schilleraufführungen von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg ist keine schwere Aufgabe. Es ist eines der Privattheater, das Svenska Teatern, das sich nun für die deutschen Klassiker einsetzt: „Die Räuber", 1909 (zwölf Vorstellungen mit Tore Svennberg und Gunnar Klintberg als Karl und Franz Moor), „Wallenstein" für einen Abend eingerichtet im Jahre 1911 (19 Vorstellungen mit G. Klintberg in der Titelrolle) und die „Jungfrau", 1914 (mit Pauline Brunius und dem jungen Gösta Ekman als Lionel. Pauline Brunius wurde 25 Jahre später Chefin der dramatischen Nationalbühne, die sie von 1937 bis 1947 leitete). Eine vierte Schillervorstellung vor dem ersten Weltkrieg war „Maria Stuart", 1910 im Dramatiska Teatern mit Gerda Lundeqvist in der Titelrolle, August Palme als Leicester und Ivan Hedqvist als Mortimer (zehn Aufführungen). Die Aufführung der „Jungfrau" am Svenska Teatern knapp vor Kriegsausbruch im Jahre 1914 setzte gewissermaßen einen Punkt nach einer Entwicklung, von der man wohl kaum wird behaupten können, daß sie im schwedischen Theater von entscheidender Bedeutung war, aber sie brachte auf alle Fälle eine Reihe von großartigen schauspielerischen Leistungen, die mehrere Generationen in ihrem Banne hielten. Nach 1914 verschwindet Schiller fast gänzlich vom Spielplan der schwedischen Bühnen, aber wenn seine Stücke vereinzelt aus der Vergessenheit hervorgeholt werden, ist es immer dieselbe Verwunderung, mit der Kritik und Publikum die Spielbarkeit und die brillante Unterlage für interessante Inszenierungen entdecken. Die Unschlüssigkeit und der Respekt der Theaterleiter vor Schillers Dramatik ist freilich in dem Gefühl begründet, daß das moderne Theater über gewisse unentbehrliche Ausdrucksmittel nicht verfügt, die aber notwendig wären, um Schillers berauschende Deklamation zu ihrem Recht kommen zu lassen. Zündende Sätze gibt es da genug, aber die

Schauspieler unserer Zeit verfügen nicht über die gewisse Zündfläche, die die Repliken richtig Feuer fangen ließe.

Die Neuinszenierung des „Fiesco" im Dramatiska Teatern im Jahre 1930 war ein denkwürdiges Theaterereignis. Die Zusammenarbeit des Regisseurs Olov Molander und des Bühnenbildners Grünewald ergab vielleicht etwas von dem Schönsten, was man auf dieser Bühne je gesehen hat. Eine Vorstellung von „Maria Stuart", 1936 (23mal), ebenfalls in Molanders Inszenierung gewann ihre Bedeutung vor allem durch das grandiose Porträt der Elisabeth von Tora Teje, sowie durch das mutige Experiment, die Titelrolle einer ganz jungen Schauspielerin anzuvertrauen: Signe Hasso, die ganz gut abschnitt, obwohl es nicht gelungen ist, zwischen den zwei Hauptfiguren eine Balance herzustellen. — Auch Göteborgs Stadsteater spielte „Maria Stuart" in der jüngsten Vergangenheit mit ungewöhnlichem Erfolg (1957, 40mal), während „Don Carlos" auf derselben Bühne 1940 nur neun Aufführungen erlebte.

Ruhmreich ist also die Vergangenheit der Schillerschen Dramatik auf den schwedischen Bühnen sicher nicht. Das Gastspiel der Meininger, 1889, mit „Die Räuber" und der „Jungfrau von Orleans", wie auch Reinhardts Aufführungen der „Räuber" (1915) und „Kabale und Liebe" (1920) bewiesen eindeutig, daß man unter Pflege der Schiller-Tradition in den deutschen Theatern etwas ganz anderes verstand.

ZWEIMAL „MARIA STUART"

Schiller auf der englischen und schottischen Bühne

Von William Witte (University of Aberdeen)

In England wie in Schottland warf das Schillerjahr seinen Schatten voraus: die Spielzeit von 1958 brachte Aufführungen von Maria Stuart in Edinburg und ein wenig später in London. Für die Edinburger Festspiele hatte das Ensemble des „Old Vic"-Theaters unter der Regie von Peter Wood eine neue Übersetzung von Schillers Drama aus der Feder von Stephen Spender einstudiert, die am 2. September zum erstenmal in Szene ging. Nach Beendigung ihres Gastspiels kehrte die Truppe in ihr eigenes Theater zurück, wo das Londoner Publikum diese Aufführung in der zweiten Septemberhälfte zu sehen bekam; und fast zu gleicher Zeit gab das Düsseldorfer Schauspielhaus, das eine Woche lang (29. September bis 4. Oktober) im Sadler's Wells-Theater gastierte, Maria Stuart im Originaltext.

Schiller-Aufführungen sind in Großbritannien selten; zwei nahezu gleichzeitige Inszenierungen desselben Werkes, dargeboten von zwei prominenten Truppen, sind ein Unikum in den Annalen des britischen Theaters. Schon darum ist ihre Aufnahme bei der britischen Kritik von Interesse; und dies Interesse steigert sich noch im Hinblick auf den Gegensatz zwischen einer deutschen Truppe, die das Werk ihres Nationaldichters in der Originalsprache spielte, und einem englischen Ensemble, das eine moderne, auf zweieinhalb Stunden Spieldauer gekürzte englische Übertragung bot. Wie haben die Kritiker sich mit dem ihnen fremden Stück und mit seiner zweifachen Wiedergabe auseinandergesetzt — oder abgefunden? Es ist nicht ohne Reiz, ihre Äußerungen einer kurzen Musterung zu unterziehen.

Schillers Stil ist der Übersetzung ins Englische wenig günstig; der charakteristische Schwung seiner Sprache klingt im Englischen vielfach übertrieben, seine schöne Klarheit wirkt leicht banal, seine einprägsamen epigrammatischen Stellen sinken zu Gemeinplätzen herab. Mit Ausnahme der berühmten Wallenstein-Übersetzung von Coleridge gibt es bisher keine englische Fassung, die dem Geist und der Wirkung seiner Dramen auch nur annähernd gerecht würde. So haben Theater und Publikum in Großbritannien bisher zu ihm kein rechtes Verhältnis finden können — trotz der zahlreichen englischen und schottischen Einflüsse in seinem Werk, und trotz der redlichen Bemühungen eines so verständnisvollen

Interpreten wie Carlyle[1]). Die neue Übertragung von Maria Stuart löste bei der Kritik widersprüchliche Wirkungen aus. Der Kritiker der Times beglückwünscht Stephen Spender zu seiner Leistung[2]): er habe eine sprachliche Form gefunden, „die modern klingt und leicht zu sprechen ist". Ronald Mavor, der in der angesehensten schottischen Tageszeitung, The Scotsman, über die Edinburger Aufführung schrieb[3]), findet die Übersetzung „geschmeidig, flüssig und klar." Dagegen meinte ein Sprecher in einer Rundfunkdiskussion[4]), Spenders glatte, bewußt modernisierende Übertragung mindere die Wirkung von Szenen herab, die von Schiller im großen klassischen Stil konzipiert seien. Andere üben noch schärfere Kritik, wenn auch mit wechselnder Begründung. Der Theaterkritiker des Spectator, Alan Brien, äußert sich ablehnend über Spenders „Niemandslandsprache"[5]); sein Vers habe kein einheitliches Niveau, Flachheiten und Trivialitäten stehen unvermittelt neben Stellen von dichterischer Kraft. Im Observer, einer der großen seriösen Sonntagszeitungen, klagt Kenneth Tynan über Einförmigkeit in Sprache, Tempo und Stimmung; ihm scheint das Ganze wie ein Opernlibretto ohne Musik: „man hätte es gern gesungen gehört"[6]). Stephen Spender selbst kennzeichnet das Wesen des Stils, den es wiederzugeben galt: „Wenn sich auch der Ruf erhebt ‚Das ist keine Poesie' — liegt nicht dennoch in einer völlig unzweideutigen, rhythmischen Sprache, die intellektuell ist, ohne dunkel zu sein, eine für Dichter von heute beherzigenswerte Lehre[7])?"

Die Wirkung der sprachlichen Form ist von der Gesamtwirkung nicht zu trennen; und auch hier, im Urteil über das Drama als Ganzes, gehen die Meinungen auseinander. Der Übersetzer steht dem Original keineswegs kritiklos gegenüber. Mit Ausnahme der beiden weiblichen Hauptgestalten, so meint er, fehlt es den Charakteren des Dramas an Rundung; sie wirken flach, wie die Figuren eines Reliefs. Findet er aber auch dies und jenes auszusetzen, so spricht er doch mit aufrichtiger Bewunderung von Schiller, von der Klarheit und dem Adel seines Geistes und von seiner historischen Einsicht: „die Rolle der Notwendigkeit in der Geschichte ist hier erschaut, Abscheu vor der Korruption der Macht wird fühlbar, und diese Dinge sprechen ein heutiges Publikum an." Da es sich um ein historisches Stück handelt, ist in England der Vergleich mit Shakespeares Königsdramen unvermeidlich, und meist fällt dieser Vergleich nicht zu Schillers Gunsten aus. T. C. Worsley vermißt die lebendige Substanz, die bei Shakespeare das Skelett der Handlung umhüllt[8]), und für Kenneth Tynan zeigt die Aufführung von Schillers Werk nur zu deutlich, „wie sehr Shakespeares Geschichtsdramen aller Nachahmung Trotz bieten und alle Rivalen zwerghaft erscheinen lassen"[9]).

---

[1]) Vgl. hierzu W. Witte, "Scottish Influence on Schiller", "Warbeck and Demetrius", „Carlyle as a Critic of German Literature", in *Schiller and Burns and Other Essays*, Oxford, 1959.

[2]) 19. September 1958.
[3]) 19. September 1958.
[4]) Arts Review, Scottish Home Service, B. B. C., 4. September 1958.
[5]) 19. September 1958.
[6]) 7. September 1958.
[7]) *New Statesman*, 4. Oktober 1958.
[8]) *New Statesman*, 13. September 1958.
[9]) *The Observer*, 7. September 1958.

Wie steht es mit dem historischen Stoff des Dramas, mit seiner „Richtigkeit"? Ist Schiller der geschichtlichen Überlieferung gerecht geworden? Da das Stück sich mit einer entscheidenden und viel umstrittenen Episode aus der englischen und schottischen Geschichte befaßt, konnte die Frage nach dem „Wahrheitsgehalt" kaum ausbleiben. Die meisten Kritiker machten nicht viel Federlesens mit Einwendungen, die sich gegen Schillers freies Schalten mit den historisch beglaubigten Tatsachen richteten. Der Kritiker der Times sieht in Maria Stuart ein Drama, „dessen romantisierende Züge die historische Wahrheit weniger verzerren als man hätte meinen können; denn Schiller besaß einige Kenntnis englischer Geschichte, und so unberechtigt die explosive Szene zwischen Maria und Elisabeth auch sein mag, so bringt sie doch die Gedanken und Gefühle der beiden Königinnen an die Oberfläche[10])." Alan Brien äußert sich ähnlich[11]): „Es ist dramatisch absolut unwichtig, daß die Begegnung der schottischen Königin mit Elisabeth, die den Höhepunkt bildet, in Wirklichkeit niemals stattfand." Als der Übersetzer in einem Fernsehprogramm[12]) gebeten wurde, sich zu dieser Szene zu äußern, sagte er, sie sei berechtigt in einem Bühnenwerk, dessen Schauplatz in der Einbildungskraft des Zuschauers liege; die beiden Königinnen hatten Briefe gewechselt, die eine wie die andere hatte sich innerlich jahrelang mit der Gegnerin beschäftigt: in diesem Sinne waren sie einander „begegnet", und Schillers Szene projiziert diese innere Begegnung auf die Bühne, um sie sichtbar zu machen.

Die Stimmen aus dem Publikum dagegen waren bisweilen weniger freundlich, namentlich in Schottland. Das darf nicht wundernehmen. Man muß bedenken, daß auch im heutigen, vorwiegend kalvinistischen Schottland die Katholikin Mary Stuart als eine große, tragische Gestalt der nationalen Geschichte erscheint, umflossen von dem Glorienschein der königlichen Märtyrerin, die im englischen Nachbarstaat einen unwürdigen Tod unter dem Henkerbeil fand. Wo das patriotische Gefühl so stark beteiligt ist, da wird jedes Abweichen von den historischen Tatsachen leicht als „Fälschung" empfunden, als ein Mangel an Respekt vor der nationalen Tradition. Zur Zeit der Edinburger Aufführung brachte die große schottische Zeitung The Scotsman mehrere Zuschriften aus dem Leserkreis, die in diesem Sinne an Schillers Werk Kritik übten. So schreibt eine Leserin[13]): „Ich begreife, daß man Dichtern ein gewisses Maß von poetischer Freiheit zugestehen muß; aber als Historikerin kann ich es nicht billigen, wenn feststehende Tatsachen mit wilder Willkür behandelt werden ... Ich fürchte daher, daß die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth mich der Aufführung fernhalten wird." Am folgenden Tage protestierte eine andere Leserin gegen das viel zu jugendliche Aussehen beider Königinnen (die historische Maria war zur Zeit ihrer Hinrichtung im Jahre 1587 vierundvierzig, Elisabeth hatte die fünfzig überschritten); und eine dritte schreibt: „Um es kurz und grob herauszusagen — das Stück ist ein Ärgernis! — Maria ist eine geliebte nationale Gestalt; sie hätte

---

[10]) 1. Oktober 1958.
[11]) *The Spectator*, 19. September 1958.
[12]) B. B. C. Television, 31. August 1958.
[13]) 4. September 1958.

niemals vor Elisabeth gekniet und um ihr Leben gefleht ... Ihr Mut und ihre hohe Standhaftigkeit sind gut bezeugt und sind das kostbare Erbe aller Schottinnen: das Stück machte aus ihr ein kleinmütiges, armseliges Wesen." (Man fühlt sich erinnert an ein zeitgenössisches Kommentar zur Weimarer Uraufführung, in der Karoline Jagemann die Elisabeth spielte: „Auf eine ganz eigene, selbst Schiller überraschende Weise mißlang die vielbesprochene Zankszene der beiden Königinnen, indem Maria als die Gedemütigte, Elisabeth als die Triumphierende erschien[14])." Das lebhafte öffentliche Interesse und der Widerstreit der Meinungen spiegeln sich in einem Leitartikel unter dem Titel „Geschichte auf der Bühne", in dem der anonyme Verfasser den Dichter gegen seine Kritiker in Schutz nimmt: „Da die Geschichte nicht stillsteht, oder jedenfalls nie lange stillsteht, so würde die Forderung nach historischer Genauigkeit, wenn sie gerechtfertigt wäre, gar bald alle historischen Dramen außer Kurs setzen[15])."

Trotz einiger Opposition war die Aufführung in Edinburg ein entschiedener Erfolg. „Über Nacht und mit einem Schlag" — so faßt der Berichterstatter aus Aberdeen seinen Eindruck von der Premiere zusammen — „ist das Drama der diesjährigen Festspiele auf Jahre hinaus denkwürdig geworden[16])." Die Edinburger Kritik war nicht weniger begeistert: „Alle Zweifel", schreibt Ronald Mavor, „werden durch den Erfolg zerstreut ... Es war einer der großen Abende der Edinburger Festspiele[17])." Das Festspielpublikum sah das Stück nicht in einem der Edinburger Theater, sondern in einem großen Saal (der „Assembly Hall"), auf einer offenen Bühne, die halbkreisförmig in den Zuschauerraum hineinragt. Diese Form der Inszenierung stellt Regie und Schauspieler vor besondere Probleme, und manche Londoner Kritiker fanden, daß die Aufführung darunter litt: „der große, häßliche, trübselige Saal verschlingt jede feinere Wirkung[18])." Im „Old Vic"-Theater fand der Kritiker der Times das Stück später „doppelt so wirkungsvoll".

Die Trägerinnen der beiden Hauptrollen ernteten allgemeines Lob; ganz besonders Catherine Lacey als Elisabeth. „Sie entdeckt fast ebensoviele Gegensätze in dem Charakter wie Lytton Strachey und findet mühelos den Übergang von der Entschiedenheit zum Schwanken, von absurder Pose zu hoher königlicher Würde, von Laszivität zur Grausamkeit[19]) ..." Sie ist die Königin, „die als Weib beherrscht und zugleich als Monarchin verehrt werden will ... eine auf Diät gesetzte Messalina[20])." „Miss Lacey stellt Elisabeth in ihrem ersten Auftritt dar als eine geschminkte Kokette mit einem Fächer aus Federn. Aber unter diesen reglosen Lidern sieht man den unbewegten Blick einer Eidechse. Sie ist der Salamander mitten im Feuer, und sie wird weiterleben[21])." Die Wiedergabe

---

[14]) Zitiert in Heinz Kindermann, *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien 1948, S. 655.
[15]) *The Scotsman*, 5. September 1958.
[16]) *The Press and Journal* (Aberdeen), 5. September 1958.
[17]) *The Scotsman*, 4. September 1958.
[18]) T. C. Worsley im *New Statesman*, 13. September 1958.
[19]) *The Times*, 19. September 1958.
[20]) Alan Brien im *Spectator*, 19. September 1958.
[21]) Ronald Mavor im *Scotsman*, 4. September 1958.

der männlichen Rollen fand nicht so ungeteilte Zustimmung bei der Kritik, und das gleiche gilt von der Regie, der eine gewisse Zaghaftigkeit zum Vorwurf gemacht wurde.

Noch weniger Einstimmigkeit findet man im Urteil der Kritiker über die Leistung der Düsseldorfer Truppe. Selbstverständlich wurden die beiden Aufführungen, die englische und die deutsche, gegeneinander abgewogen: der Kritiker der Times schreibt unter dem bezeichnenden Titel „Eine Gelegenheit zum Vergleich". Von besonderem Interesse ist der Eindruck, den das deutsche Gastspiel auf den Übersetzer Stephen Spender machte: „Das Auffallendste an der Düsseldorfer Aufführung, für jemanden, der an der englischen beteiligt war, war ihre Deutschheit[22])." Diese Eigenart drückt sich sogar in den Masken aus — „jeder Tupfen Schminke auf dem Gesicht eines englischen Lords oder einer englischen Lady hatte einen deutschen Akzent" — und manche Charaktere erscheinen ihm fast wie Karikaturen: „dieser Paulet, freundlich wie ein Bierfaß, dieser Leicester, der wie eine Vorstudie zu Dr. Goebbels wirkt." Bei einem solchen Vergleich objektiv zu bleiben ist schwer, und es ist nicht verwunderlich, daß das Urteil im großen und ganzen zugunsten des heimischen Erzeugnisses ausfällt. Der Londoner Theaterkritiker des Glasgow Herald erkennt der englischen Truppe einen „Punktesieg" zu[23]), und J. C. Trewin schreibt: „Man darf nicht denken, ich ließe es unseren Gästen gegenüber an Höflichkeit fehlen, wenn ich dennoch die wärmere, lebendigere Aufführung im ‚Old Vic'-Theater vorziehe[24])."

Nicht alle Kritiker waren so betont höflich. Alan Brien macht sich lustig über den melodramatischen Stil der Aufführung, über konventionelle Gesten und Mimik, über das Augenrollen und Achselzucken und über die Rhetorik der Glanzstellen, die wie Arien in einer großen Oper wirken. „Für diesmal", so lautet sein abschließendes Urteil, „können die britischen Schauspieler es sich auf ihren Lorbeeren bequem machen; sie brauchen sich von unseren in den Kontinent vernarrten Kritikern keine Vorlesungen über die Überlegenheit ausländischer Komödianten halten zu lassen[25])."

Mehrfach wird betont, daß Kostüme und Bühnenbilder der deutschen Gastspieltruppe den Vergleich mit der englischen Ausstattung nicht aushielten und daß die Regie von Karl Heinz Stroux es an Tempo und Dynamik fehlen ließ. Andrerseits wird die Diktion der deutschen Schauspieler durchwegs gerühmt. Harold Hobson bemerkt dazu[26]): „Die Deutlichkeit und Energie ihres Sprechens war uns allen eine Lehre. Ihre Worte prallten von der Rückwand des ersten Ranges zurück: so soll es sein und so ist es in England selten." Das ist nicht nur der besseren Sprechtechnik der deutschen Spieler zuzuschreiben, meint Stephen Spender, sondern die Ursache liegt tiefer. „Die englische und amerika-

---

[22]) *New Statesman*, 4. Oktober 1958.
[23]) 6. Oktober 1958.
[24]) *The London Illustrated News*, 11. Oktober 1958.
[25]) *The Spectator*, 3. Oktober 1958.
[26]) *The Sunday Times*, 5. Oktober 1958.

nische Bühne vertritt heute die Auffassung, daß der Text Material für die Aufführung ist; das deutsche Theater hält noch an der Ansicht fest, daß die Aufführung dem Text dient[27])."

Wie man sieht, verraten die Urteile der Kritiker eine gewisse Unsicherheit gegenüber einem Theaterstil, der ihnen ungewohnt war. Manche — wie Alan Brien und Kenneth Tynan — fühlten sich dadurch offenbar irritiert; ihre Kritik ist aggressiv und im wesentlichen absprechend. Andere, wie Stephen Spender und der Kritiker der T i m e s, waren bereit, die deutsche Aufführung als etwas Andersartiges, aber in seiner Eigenart Berechtigtes auf sich wirken zu lassen, und kamen so zu einer günstigeren Bewertung. Diese unterschiedliche Einstellung zeigt sich schon in der Art, wie verschiedene Kritiker auf kleine Einzelheiten reagieren. Ein Beispiel mag dies dartun. An der Stelle (III, 4, s. f.), wo der Zank der Königinnen seinen Höhepunkt erreicht und Maria ihrer Feindin die Worte entgegenschleudert

> Der Thron von England ist durch einen Bastard
> Entweiht . . .

da lächelte Maria Wimmer, die Darstellerin der Elisabeth in der deutschen Besetzung — ein langsames, racheverheißendes Lächeln. Alan Brien findet das allzu simpel und opernhaft: „Im Gesichtsausdruck der Königin Elisabeth folgt ein unheildrohendes Lächeln auf ein finsteres Stirnrunzeln mit dem ganzen Raffinement einer Scheibe, die sich von ‚Frei' auf ‚Besetzt' dreht, wenn man eine Münze einwirft[28])." Der Kritiker der T i m e s[29]) empfindet es völlig anders: „Nichts ist großartiger in ihrer Darstellung als ihr langsames Lächeln, das Produkt ihrer eisernen Selbstbeherrschung, das schweigend Marias Todesurteil unterschreibt . . ."

Soll man es beklagen, daß die kritische Aufnahme geteilt war — schwankend zwischen begeistertem Lob, höflich-zurückhaltender Anerkennung, und kühler, mehr oder weniger spöttischer Ablehnung? Schiller ist von jeher eine Erscheinung, an der sich die Geister scheiden. Schon zu seinen Lebzeiten war er gar manchem Zeitgenossen unbequem, ein Stein des Anstoßes. Im deutschen Sprachgebiet wird seine Bedeutung als Dramatiker, Dichter und Denker immer wieder Gegenstand leidenschaftlicher Auseinandersetzungen. Man mag ihn bewundern, man mag sich an ihm ärgern: ignorieren läßt er sich nicht. Daß die britische Kritik so lebhaft auf die Aufführungen eines seiner Dramen in England und Schottland reagierte, daß neben enthusiastischem Beifall auch Widerspruch laut wurde, daß man sich genötigt sah, Partei zu ergreifen, ist ein Beweis mehr für die ungebrochene Lebenskraft von Schillers Werk.

---

[27]) *New Statesman*, 4. Oktober 1958.
[28]) *The Spectator*, 3. Oktober 1958.
[29]) 1. Oktober 1958.

SCHILLER AUF DER BÜHNE DER VEREINIGTEN STAATEN

Von Karl S. Guthke (Berkeley, Kalifornien)

I.

„Gestern sind siebentausend Landeskinder nach Amerika fort — die zahlen alles ... (lacht fürchterlich)! O Gott! — Nein — lauter Freiwillige! Es traten wohl so etliche vorlaute Burschen vor die Front heraus und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? — Aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschieren und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster spritzen, und die ganze Armee schrie: Juchhe nach Amerika!"

Man kennt sie, diese höhnischen Worte, die der fürstliche Kammerdiener in *Kabale und Liebe* der Lady Milford herausfordernd entgegenschleudert, der „freigebornen Tochter des freiesten Volkes unter dem Himmel"[1]), und leicht kann man sich vorstellen, welchen Eindruck sie im 18. und 19. Jahrhundert auf einen amerikanischen Leser machen mußten. Wird doch hier indirekt (und direkt in der heftigen Reaktion der Lady) Idealen Ausdruck gegeben, die erst recht eigentlich zur Gründung eines unabhängigen amerikanischen Staatswesens geführt hatten und dieses Land bis zum heutigen Tage beleben. Hinzu kommt, daß in diesem Schillerschen Drama in paradoxer Verkehrung gerade der amerikanische Unabhängigkeitskrieg den willkommenen Anlaß bot für die Ausübung herrscherlicher Willkür, gegen die eben jener Befreiungskampf gerichtet war! Es versteht sich also, daß Amerika diesem deutschen Dramatiker Sympathie entgegenbringen mußte, ebenso wie er seinerseits fast mit Begeisterung nach der Neuen Welt hinübersah und sogar die Möglichkeit einer Auswanderung nach den Staaten sehr ernstlich ins Auge faßte[2]). Sieht man Schiller mit den Augen des Durchschnittsamerikaners des 18. und 19. Jahrhunderts (die heutige Forschung denkt natürlich umsichtiger und weitgehend anders) — so erscheint sein ganzes Werk, und die Dramen insbesondere, getragen von dem Kampf um die Durchsetzung der Menschenrechte, von der Verkündung menschheitlicher Ideale, sei es in tragischem Scheitern oder in der Gloriole des Siegs. Karl Moors Kritik des tinten-

---

[1]) Kabale und Liebe, II, 2 und 3.

[2]) Zu Schillers Interesse an Amerika vgl. William Herbert Carruth, „Schiller and America", GAA, N. S. IV (1906), 131—146.

klecksenden Säculums, die Demaskierungsmanöver in *Kabale und Liebe*, Posas Männerstolz vor Königsthronen, das „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!", der Ideal-Patriotismus des Mädchens von Orleans gegen die englischen Unterdrücker, die Gesinnung der Verschwörer auf dem Rütli — all das war Geist vom Geist von Seventy-Six, der heute noch nicht ausgestorben ist. Geist auch vom Geist der achtundvierziger deutschen Emigranten, und bis in unser Jahrhundert hinein hat man sich denn auch in Amerika — und nicht nur die deutschstämmige Bevölkerung der Vereinigten Staaten — in dieser Beziehung mit Friedrich Schiller eines Sinnes gewußt[3]). Denn als „Bannerträger des deutschen Gedankens in Amerika"[4]) konnte Schiller nur deswegen einen tiefen und langandauernden Eindruck machen, weil in seinem Werke sich jene Ideale von Menschenwert und -würde mit geballter Kraft zur Geltung brachten, die die europäische Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts entwickelt hatte und die sich historisch erstmalig auf amerikanischem Boden wirkungsvoll realisierten. Daß Schiller eigentlich mehr an der Problematik dieser Ideale interessiert ist als an ihnen selbst, ist erst eine neuere Einsicht. Man nahm ihn gewissermaßen in erster Lesung, und so wurde Schillers Werk in Amerika schneller und nachhaltiger heimisch als das irgendeines anderen deutschen Klassikers, und namentlich auf der Bühne war das der Fall.

Das erste deutsche Stück, das — in Übersetzung — in Nordamerika über die Bretter ging, war *Minna von Barnhelm*. Als *The Disbanded Officer or the Baroness of Bruchsal* wurde es am 18. Februar 1795 in Charleston, North Carolina, einer der Hochburgen der südstaatlichen Sozialaristokratie, aufgeführt. Doch ein paar Wochen später, am 14. Mai 1795 erschien das zweite deutsche Drama auf der amerikanischen Bühne, ebenfalls in Übertragung, diesmal im Haus der *Old American Company* in New York, so daß es zugleich das erste deutsche Stück im Norden darstellte, und das waren *The Robbers* von Schiller. Da nach dem bisherigen Stand der Forschung vor diesem Zeitpunkt auch deutschsprachige Aufführungen Schillerscher Dramen in Amerika noch nicht stattgefunden hatten (deutsches Theater ist vor 1807 überhaupt nicht nachweisbar), so beginnt mit diesem Datum, 1795, die Bühnengeschichte des Schillerschen Dramas in Amerika.

Das bloße Datum ist schon höchst aufschlußreich. Denn am Ende des 18. Jahrhunderts und bis weit ins 19. hinein orientierte sich das amerikanische Theater am Repertoire und an der Erfolgsstatistik der englischen, d. h. der Londoner Bühnen der Zeit, und besonders hatte ein deutsches Stück, das in London durchgefallen war, kaum eine Chance, sich in Amerika einzubürgern. Gewiß war es auch kein Zufall, daß auch auf der englischen Bühne das deutsche Drama mit *The Disbanded Officer* sein Debüt machte (1789). *The Robbers* jedoch durchbrachen diese Tradition, und wie radikal, das geht daraus hervor, daß sie in England erst

[3]) W. W. Florer, "Schiller's Conception of Liberty and the Spirit of Seventy-Six" GAA, N. S. IV (1906), 99—115.

[4]) Titel eines Aufsatzes von Otto C. Schneider, Marbacher Schillerbuch 1905, 256—263.

im Jahre 1825 zur Aufführung gelangten[5]), in den Staaten also schon anderthalb Generationen zuvor.

Man darf das nicht einfach durch die Tatsache erklären, daß um 1800 die schauerromantische Ritter-, Räuber- und Sensationsdramatik die New Yorker Bühnen beherrschte, denn der gleiche Geschmack dominierte damals auf dem englischen Theater und war sogar zu einem Gutteil von Deutschland her angeregt worden[6]). Vielmehr: wenn die *Räuber* seit diesem Durchbruch im Jahre 1795 zu den beliebtesten deutschen Stücken in Amerika gehörten, in New York bis 1830 fast in jeder Saison auf dem englischsprachigen Theater gegeben wurden, und wiederholt gegeben wurden, wenn sich ferner in Philadelphia, um nur eine weitere Stadt zu nennen, deren frühes Theaterleben untersucht ist, das gleiche Bild ergibt[7]), und wenn schließlich sogar Bearbeitungen das Rampenlicht erblickten, dann müssen die Ursachen für eine solche *Räuber*- und Schillerbegeisterung doch wohl tiefer liegen. Erschließen lassen sie sich vielleicht aus einer scharfen Kritik aus dem Jahre 1817: „*The Robbers* . . . This is a tragedy in the worst German style of German taste and German morality. It is distressing throughout; but the catastrophe is shocking. It is penance to witness the representation of the piece, the performance of which is painful in proportion as it is imperfect; and which leaves on the mind an impression as difficult to be effaced as it is to contemplate. The tendency of this play is, in every respect, pernicious; its blasphemy is horrible; we wish it were altogether proscribed by the public[8])." Die Tendenz wird da abgekanzelt, und was damit genauer gemeint ist, geht deutlich hervor aus einer gehässigen *Ode to the German Drama by Mr. Seward,* die 1806 als Parodie auf Grays *Ode to Adversity* in einer Philadelphiaer Zeitschrift erschien und unter direkter Nennung des Namens Schillers auf dessen dramatischen Erstling anspielt, wenn es heißt:

Daughter of Night, chaotic Queen!
Thou thoughtful source of modern lays,
Where turbid plot, and tedious scene
The monarch spurn, the robber raise[9]).

Versieht man diesen Tadel erzkonservativer Kreise mit einem positiven Vorzeichen, so hat man einen ersten Anhalt für die Popularität Schillers in seinem

---

[5]) Nach Charles F. Brede, „Schiller on the Philadelphia Stage to the Year 1830", GAA, N. S. III (1905), 272.

[6]) Zu diesem Problem vgl. Karl S. Guthke, Englische Vorromantik und Deutscher Sturm und Drang, Göttigen 1958. Zum amerikanischen Theater um 1800 vgl. William Dunlap, History of the American Theatre, New York 1832. Über den Einfluß deutscher Dramatiker, bes. Kontzebues, auf die amerikanische Bühne vgl. F. H. Wilkens, "Early Influences of German Literature in America", *Americana Germanica,* III (1899).

[7]) Vgl. Louis Charles Baker, "The German Drama in English on the New York Stage to 1830", GAA, XVII (1915), 3—48, 98—130, 133—169, XVIII (1916), 3—53, Brede S. 256 f., 267; ferner Brede, "The German drama in English on the Philadelphia Stage" (bis 830), GAA, XIV (1912), 3—64, 99—149, 226—248, XVII (1915), 69—97, 170—194, XVIII (1916), 69—110.

[8]) Zitiert bei Baker S. 135. [9]) Nach Brede, GAA, XIV, S. 229.

republikanischen Freiheits- und Gerechtigkeitspathos und damit in jener Parallele, die eingangs berührt wurde. Schnell wurden denn auch die anderen Jugenddramen, die von ähnlicher Gesinnung getragen sind, dem amerikanischen Theaterpublikum bekannt: 1799 spielte man in New York eine englische Version von *Don Carlos* und *The Minister*, M. G. Lewis' Übersetzung von *Kabale und Liebe*[10]), drei Jahre später debütierte *Fiesco* in Amerika (New York[11]) usw. Um 1800 priesen in Providence, Rhode Island, die Theaterzetter die bevorstehende Aufführung eines Abällino-Dramas marktschreierisch an als „the best dramatic work by the best dramatic writer of the age, Schiller[12])." Natürlich handelt es sich nicht um ein Werk von auch nur entfernt Schillerscher Provenienz, sondern um ein Drama von Johann Heinrich Zschokke. Interessant ist in diesem Zusammenhang daran nur, daß Schillers Drama damals offenbar schon genug Zugkraft besaß, daß man mit seiner Hilfe ein triviales Stück in einen Kassenschlager zu konvertieren hoffen konnte.

Auch in der Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Amerika nimmt Schiller nach dem neuesten Stand der Forschung eine Stelle ein, die einen gewissen Achtungserfolg bedeutet, allerdings erst viel später. Die erste sicher nachweisliche Aufführung eines deutschen Stücks in deutscher Sprache ist die der *Alten Jungfer* im *Old Theater* in Philadelphia im Jahre 1807, erst für 1830 lassen sich die nächsten deutschen Theaterspiele belegen, wieder in Philadelphia, dann fanden deutsche Vorstellungen 1838 auf einer Liebhaber-Bühne in Canton, Ohio, statt, „unquestionably the first amateur stage in Ohio and the farflung West". Und eröffnet wurde da mit Schillers *Räubern*[13]). Und noch eine deutsche Schillerpremiere ist im gleichen Jahre zu verzeichnen, wenn man den Vortrag des großen Monologs aus *Wallensteins Tod* so nennen will, mit dem der Schauspieler und Regisseur Icks aus New Orleans am 21. September in St. Louis zwischen zwei Akten eines englischen Stücks vor den Vorhang trat[14]). Danach trat das Schillersche Drama rasch seinen Siegeszug über die amerikanischen Bühnen an: 1840 gingen die *Räuber* als erstes klassisches Stück über die New Yorker deutsche Bühne[15]), 1842 wahrscheinlich schon im fernen Westen in St. Louis[16]) und nachweislich in New Orleans[17]). Schiller wurde populär.

Und daß solche Beliebtheit nicht eine vorübergehende Zeitmode war, ja, daß sie sich im Gegenteil noch steigerte, und besonders nach der Einwanderung der kulturbewußten und idealverpflichteten Achtundvierziger —, das läßt sich über-

---

[10]) Baker S. 23. [11]) Baker S. 48.

[12]) Nach Wilkens S. 130, Anm. Er bezieht sich da auf C. Blake, An Historical Account of the Providence Stage, 1868, S. 62 (wo das exakte Datum aufzuschlagen wäre; mir war das Buch nicht zugänglich).

[13]) Daten nach Hermann E. Rothfuss, "The Beginnings of the German-American Stage", German Quarterly, XXIV (1951), 96 f.

[14]) Ebda S. 98.

[15]) Fritz A. H. Leuchs, The early German Theatre in New York, 1840—1872, Diss. Columbia University, New York 1928, S, 26.

[16]) Rothfuss S. 99.

[17]) Arthur Henry Moehlenbrock, "The German Drama on the New Orleans Stage", The Louisiana History Quarterly, XXVI, 376.

zeugend an den Berichten über die Schillergedenkfeiern ablesen, die die Amerikaner und Amerikadeutschen 1859, 1905 und in geringerem Umfange auch 1909 sogar noch an jenen Grenzvorposten veranstalteten, wo sich die Füchse Gute Nacht sagten, die Indianer das Theater in Brand setzten[18]) und der Geist des anglo-amerikanischen Puritanismus weltlich gesinnte Festfröhlichkeit und vor allem Sonntagsdarbietungen mit dem Bann belegte. Gewiß schwankte da das Niveau. Mit einem tönenden Festgedicht beging man die hundertste Wiederkehr von Schillers Geburtstag z. B. in Boston:

Sein Traum war Freiheit, Freiheit von der Bürde
Des Tags, der um ein roh Bedürfnis kreist;
Vom Triebe Freiheit durch Gesetzeswürde,
Und Freiheit vom Gesetze durch den Geist![19])

Es reimt sich. Longfellow war tief beeindruckt[20]). Turbulenter aber ging es schon im deutschen Biergarten zu Davenport im Staate Iowa her, wo unter anderem eine Rezitation der Ballade „Die Bürgschaft" zum Besten gegeben wurde „by Spitznas, during which six tableaux will be presented by the Turngemeinde"[21]) und wo der Tod eines Rowdys namens John Brown, „who had caused more trouble than any other individual in the history of the United States" den guten Deutschen offenbar viel näher ging als der Schillers[22]). Immerhin: man merkt die gute Absicht und ist versöhnt, auch wenn die Schillergedenkfeier an Goethes Geburtstag gefeiert wird, wie 1859 in New Ulm, Minnesota[23]). 1896 etablierte sich in St. Louis sogar ein amerikanischer Schillerverein als Zweigunternehmen des Schwäbischen Schillervereins[24]). In Chicago wurde 1892 ein deutsches Theater eröffnet, das den Namen Schillers trug und von dem sogar die englische Zeitungskritik zu rühmen wußte, daß die schauspielerische Leistung hier auch die der englischen Theater der Stadt weit in den Schatten stelle[25]). Und das durch diese und viele andere Umstände bezeugte Interesse an Schiller und seinem Werk wird noch dadurch bedeutsamer, daß er weithin — und nach dem Wunschtraum der Deutschamerikaner besonders — als d e r Vertreter „des deutschen Ideals" figurierte, als „der deutscheste aller deutschen Dichter" und mithin als Repräsentant deutscher Kultur in Amerika[26]), dessen

---

[18]) Das geschah in New Ulm, Minnesota (Hermann E. Rothfuss, "The Early German Theater in Minnesota", Minnesota History, XXXII, 1951, S. 165).
[19]) Marbacher Schillerbuch, 1905, S. 255.
[20]) Ebda. Dort auch Tagebucheintragung Longfellows.
[21]) Joseph S. Schick, The Early Theater in Eastern Iowa: Cultural Beginnings and the Rise of the Theater in Davenport and Eastern Iowa, 1836—1863, Diss. Chicago 1937, Chicago 1939, S. 96.
[22]) Ebda S. 97. [23]) Rothfuss, Minnesota History, XXXII, 69.
[24]) Fernande Richter, „Der Schillerverein in Amerika", Marbacher Schillerbuch, 1905, S. 264—268.
[25]) Esther Marie Olson, "The German Theater in Chicago", Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter (= German American Historical Review = Jahrbuch der deutsch-amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois), XXXIII (1937), 98—99.
[26]) Marbacher Schillerbuch 1905, S. 264—5.

Andenken zu bewahren, von deutschen und deutschfreundlichen Kreisen als verpflichtender Anspruch der Zeit und der Lage begriffen wurde —, nicht selten, wie im Falle des Schiller-Vereins, mit der süßlichen selbstbemitleidenden Sehnsucht nach dem Lande der Väter[27]).

II.

Der Natur der Sache gemäß geschah das am eindrucksvollsten auf den Brettern, von denen man sagt, daß sie die Welt bedeuten. Die Voraussetzungen waren besonders günstig. Denn unterhaltsame Geselligkeit wurde bei den deutschen Einwanderern groß geschrieben, sei es Kegeln, sei es Schiller-Deklamation. Nur manche Sektierer, deren Weltabgewandtheit sich mit Hintersinnigkeit paarte, machten da eine Ausnahme, besonders in Pennsylvania. Turnvereine, Sängerbünde, Wanderklubs, Theaterspielerei galten als die typischen Organisationsformen des deutschen Gemeinschaftslebens, ganz gleich ob in den großen Städten oder im Wilden Westen. „Hardly have they erected their homes in the forest or on the shores of a river", bemerkt das *Minnesota Volksblatt* 1869, „when a few singers will band together, and soon the old folk songs will be heard in the new country. And quite naturally, a ‚hall' is soon discovered to be necessary, and it is built, even though it may be left unplastered for a time. The next step is even more ambitious: a German theatrical performance is given. Thus the Germans feel more and more at home in this country"[28]).

Mit Amateur-Theater also fängt es an, und zwar überall, wohin Deutsche kommen, von New Braunfels in Texas bis nach Duluth, Minnesota, von den Dörfern an der atlantischen Küste bis hin nach San Francisco. Um die Jahrhundertmitte wurde sogar in der Gold Rush Town Virginia City in Nevada deutsches Theater gespielt, ja, sogar Schiller[29]). In den größeren Ansiedlungen kommt es bald zu geschäftlichen Theaterunternehmen mit Berufsschauspielern, hohen Eintrittspreisen und oft mit eigenem Haus: 1839 in New Orleans, 1840 in Baltimore, 1846 in Cincinnati, 1853 in San Francisco, 1854 in New York, 1856 in Chicago usw[30]). Manche verpflichteten Kräfte von deutschen Bühnen, ja Stars ersten Ranges, fast alle haben den Ehrgeiz, deutsche und amerikanische Theater von Rang und Namen bei sich gastieren zu lassen, etwa die Meininger, die in New York, Chicago und Cincinnati spielten, oder auch Max Reinhardts

---

[27]) Vgl. den in Anm. 24 genannten Aufsatz.

[28]) Zitiert in Minnesota History, XXXII, 100.

[29]) Diesen Hinweis verdanke ich meinem Kollegen, Prof. C. G. Loomis, der in Kürze eine Darstellung „Schiller in the American West" vorlegen wird.

[30]) Knappe Übersichten bei Rothfuss, German Quarterly, XXIV (1951), 93—102, Karl O. Paetel, „Deutsches Theater in Amerika", Deutsche Rundschau, LXXXI (1955), 271—275. Nützlich in diesem Zusammenhang ist A. E. Zucker, „Bibliographical Notes on the German Language Theater in the United States", Monatshefte (Wisconsin), XXXV (1943), 255—264. Schnelle Orientierung auch bei Stephan Schlossmacher, Das Deutsche Drama im amerikanischen College- und Universitätstheater, (=Die Schaubühne, ed. Carl Niessen und Arthur Kutscher, Bd. XV), Emsdetten 1938, Kapitel I.

und Alexander Moissis Ensemble. So gut wie jede dieser deutsch-amerikanischen Bühnen begibt sich auf Tourneen ins deutschsprachige Hinterland. Besonders nach dem Einstrom der achtundvierziger Emigranten, die geistige Interessen stärker pflegten als Amerikadeutsche je zuvor, setzt die große Zeit des deutschen Theaters in Amerika ein. Auch wird dann der reine Unterhaltungscharakter (im primitiv-plebejischen Sinne) der deutschen Theaterdarbietungen durch diese anspruchsvolleren Kreise wenigstens etwas eingeschränkt, und das bedeutet vor allem, daß die Klassiker jetzt eine bessere Chance haben als je zuvor und nachher, und besonders gilt das für Schiller, dessen Gedankengängen diese Gruppen von vornherein Sympathie entgegenbringen.

Der Verfall des deutschen Berufstheaters in Amerika setzt dann schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein. 1909 gab es noch deutsche Bühnen in New York, Philadelphia, Baltimore, Buffalo, Cincinnati, Cleveland, Indianapolis, Detroit, Chicago, St. Louis, Milwaukee, Dubuque, Lacrosse, St. Paul, New Orleans, Denver, San Francisco und Davenport[31]) (häufig waren es nur noch Amateurtheater). Zur Zeit des Ersten Weltkriegs, als man statt Sauerkraut liberty cabbage sagte, beginnt das große Sterben des deutschsprachigen Berufsschauspielertums, nur auf der Chicagoer Bühne wurde bis in die Nachkriegszeit weitergespielt. Zwischen den Kriegen wurden hier und da einige Versuche unternommen, die beruflichen deutschen Theater wieder einzurichten; über kurz oder lang scheiterten sie alle[32]). Seitdem fristet das deutsche Theater sein Dasein auf den Universitäts-, College- und den Liebhaberbühnen der deutschen Kolonien oder Landsmannschaften, während als einziges professionelles deutsches Theater am 26. Dezember 1954 das „Deutsche Theater" der Stadt New York im Playhouse of the Hunter College eröffnet wurde[33]) Hinzu kommen deutsche Gastspiele und englische Aufführungen deutscher Dramen an amerikanischen Theatern.

III.

Fragt man nun nach der Stellung, die Schiller vom Beginn des deutschen Theaters in den Staaten bis zur Zeit des Verfalls des beruflichen Bühnenwesens innehatte, so sind insofern nur vorläufige Antworten zu geben, als die Geschichte der Aufführungen deutscher Stücke in Amerika noch nicht geschrieben ist, weder der in Übersetzung noch der im Original gespielten; und auch die Anzahl der Monographien über das deutsche Theater in einzelnen amerikanischen Städten und Gegenden ist bei weitem noch nicht vollständig. Dennoch lassen sich eine ganze Reihe von Feststellungen machen, die auch durch spätere Forschungen nicht wesentlich überholt werden können, ja eigentlich nur durch eine

---

[31]) Nach Schick S. 104, Anm. Im gleichen Jahr bezeugen amerikanische Kritiker verschiedentlich, daß das deutsche Theater dem amerikanischen in technischer und schauspielerischer Hinsicht überlegen sei: Schloßmacher S. 7, vgl. auch Norman Hapgood, „The Foreign Stage in New York, Bookman, XI (1900), 452 und 454.

[32]) Schlossmacher S. 8 ff. [33]) Paetel S. 271.

detailliertere Aufführungsstatistik eine Ergänzung erfahren könnten. Denn erstens liegen bereits zahlreiche Einzelstudien vor[34]), und zweitens liefern diese der auswertenden Zusammenschau so viele Übereinstimmungen sachlicher Art, daß man durchaus sagen kann, daß das Bild Schillers auf dem amerikanischen Theater in den Grundzügen schon heute festliegt. (Überhaupt ist ja nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob zukünftige Forschungen zur Geschichte des deutschen Bühnenwesens in den Vereinigten Staaten überhaupt noch bedeutendes Material zutage fördern in der Lage sein werden, da die Quellen, vor allem Zeitungen, schon jetzt immer seltener werden und für theatergeschichtliche Sammlungen aufschlußreiches Material wie Theaterzettel, scrap-books, Tagebücher und Exzerpte langsam aber sicher den Weg alles Papiers geht, wenn nicht organisatorisch eingegriffen wird. Und auch dann werden immer noch Lücken bleiben müssen, wie man in einzelnen Fällen auf Grund der Kenntnisse der Verluste schon heute weiß[35]).)

Zunächst ist zu Schillers Laufbahn auf der amerikanischen Bühne eine negative Feststellung zu treffen, nämlich daß er zu keiner Zeit der absolut führende Dramatiker war. Um 1800 herrschten Kotzebue und der Schwarm seiner Nachbeter genauso wie in Deutschland. Einmal mußte Schiller es sich sogar gefallen lassen, in der Tagesreklame mit dem Vermerk angepriesen zu werden, daß er den Vergleich mit dem deutschen Shakespeare Kotzebue sehr wohl aushalten könne[36]), und in vielen Fällen wird es auch im Zeitalter des *Rinaldo Rinaldini* weniger der Name Schillers als die Banditenromantik gewesen sein, die die Zuschauer in die Aufführungen der *Räuber* gelockt haben[37]); man sollte sich da keinen hochfliegenden Illusionen hingeben. — Im Verlauf des mittleren und späten 19. Jahrhunderts trat Kotzebue dann die Vormacht an heute längst eingesargte Dutzenddramatiker vom Schlage Benedix und L'Arronge ab. Auch Lokalpoeten kamen zum Zug. Man darf eben, auch für die Zeit nach dem Zustrom der (zahlenmäßig ja nicht so mächtigen) Achtundvierziger, nicht vergessen, daß das deutsche Theater vornehmlich dem Amüsement zu dienen hatte. Sehr einleuchtend spiegelt sich das in der Aufführungsstatistik. So wurde etwa von 1850—1855 in Milwaukee, also ausgerechnet in einem der Konzentrationspunkte der Achtundvierziger, Schiller nur zweimal gespielt, Kotzebue dagegen 26mal. Das war auf Liebhaberbühnen. Besser sieht es wenig später aus, als die geschäftlichen Theaterunternehmen aufkommen: dort spielte man 1855 bis 1860 Schiller zehnmal, Kotzebue nur einmal, aber die Birch-Pfeiffer 19mal! Zwischen 1860 und 1868 gingen Schillerstücke viermal über die Bretter, Kotzebues Werke

---

[34]) Vgl. Zucker (s. o. Anm. 30). Siehe auch die Bibliographie von Henry A. Pochmann und Arthur R. Schultz, Bibliography of German Culture in America, Madison, Wisconsin 1954: Vollständig bis 1940. Für die spätere Zeit vgl. die Bibliographie, die jährlich im Aprilheft des American German Review erscheint. (Für diese Arbeit habe ich alle erreichbare Literatur ausgenutzt, die bis 1957 erschienen ist; das April-Mai-Heft des AGR von 1959 hat merkwürdigerweise keine Bibliographie, folglich konnten Erscheinungen des Jahres 1958 nicht systematisch verwertet werden.)

[35]) Vgl. Zucker (s. o. Anm. 30). [36]) Marbacher Schillerbuch, 1905, S. 258.

[37]) Das gleiche stellt Moehlenbrock für New Orleans fest, S. 376.

überhaupt nicht mehr, dafür Benedix sechsmal und Birch-Pfeiffer 13mal. Und für den Zeitraum 1868 bis 1884 ergibt sich folgendes Bild: Schiller (20), Birch-Pfeiffer (59), Benedix (22); für 1879 bis 1884: Schiller (10), Birch-Pfeiffer (17), Benedix (15); für 1884 bis 1890: Schiller (17), L'Arronge (22), Birch-Pfeiffer (15)[38]). Ähnliches ließe sich für zahlreiche andere Theater errechnen.

Der relativ geringe Prozentsatz der Schilleraufführungen gegenüber der Dutzendware im Dienstbotengeschmack läßt sich u. a. leicht dadurch erklären, daß Schiller, auch in städtischem Publikum, als gedanklich zu anspruchsvoll galt. Noch um 1950 beklagte man sich in Texas über den gedanklichen Höhenflug des deutschen Dramas als unverständlich[39]). Und um die Jahrhundertmitte warf die San Franciscoer Presse den Regisseuren deutschsprachiger Schilleraufführungen wiederholt vor, in der Wahl Schillerscher Stücke sei der Ehrgeiz denn doch zu weit gegangen[40]). Ein Kritiker meinte mit gönnerhafter Milde:

Das Spiel war nicht, wie Schiller es erfaßte,
Doch so, wie's eben unsern Künstlern paßte.
D'rob zürne nicht, du großer hehrer Geist —
Wenn Schweizer-Käse uns statt Ambrosia speist;
Wir murren nicht — wir tadeln nicht aus Lust;
Denn Käse, Milch und Brot ist Hausmannskost![41])

Und wenn Schillers Dramen trotz der Bedenken auf die Bühne kamen, dann ausnahmslos in gemischter Gesellschaft mit Stücken wie *Mutterliebe oder Marie-Anne, ein Weib aus dem Volke, Der Dorfbarbier oder die Schinkenkur, Der verwunschene Prinz oder die Seelenwanderung eines Schusters, Der sächsische Dorfschulmeister und die Berliner Nähterin, Herr Hampelmann sucht Logis, Meines Onkels Schlafrock, Der Viehhändler aus Oberösterreich* und was dergleichen herzlich gutgemeinten Kitsches mehr ist. Farcen, leichte Komödien, Volksstücke und ähnliches beherrschte das Repertoire. In Hannibal, Missouri, offerierten die deutschen Thespisjünger „at the Hotel de Pigs Feet", „the beautiful tragedy entitled the Butcher's Dog or the Last Link of Sausage", ferner „The strangled Cod-Fish or the Death of the Mad Mackerel" (Deutsche Titel unbekannt)[42]).

Aber während dieser Zustand theoretisch Schiller ebenso betraf wie alle anderen Klassiker, deutsche und ausländische, so hellt sich das Bild doch wesentlich

---

[38]) Nach John C. Andressohn, „Die literarische Geschichte des Milwaukeer deutschen Bühnenwesens, 1850—1911", GAA, N.S. X (1912), 73, 76, 79, 84, 88, 156. Zum deutschen Theater in Milwaukee auch Heinrich Herbatschek, „Die Anfänge des deutschen Theaters in Milwaukee", AGR, XIII, Februar 1947, 17—18.

[39]) George Schulz-Behrend, „German Theater at the University of Texas", 1947 bis 1957, AGR, XXIII: v., 10.

[40]) Nach C. Grant Loomis, The German Theater in San Francisco, 1861—1864, University of California Press 1952 (=UCPMPh, XXXVI, 193—242), S. 198, 199, 200.

[41]) Ebda S. 199.

[42]) Vgl. Elbert Bowen, „The German Theater of Early Rural Missouri", Missouri History Review, XLVI (1951), 159 f.

auf, wenn man die relative Beliebtheit dieser Klassiker (Goethe, Schiller, Lessing, Shakespeare, Racine, Molière) selbst ins Auge faßt[43]). Denn da ist denn Schiller ausnahmslos führend. Explizit oder implizit stimmen darin alle Einzeluntersuchungen überein. Schiller war „the most beloved classical writer on the German stage. His plays both preceded and out-numbered those of any other dramatist of literary merit whose plays were performed," stellt man z. B. auf Grund eingehender statistischer Untersuchung für das deutsche Theater in New Orleans fest, das von 1839 bis 1881 florierte[44]). Noch genauer ist das Resultat für die Milwaukeer Bühnen: *Die Räuber* waren es, die im 19. Jahrhundert „das weitaus am meisten aufgeführte Drama Schillers und aller klassischen Dramatiker überhaupt[45])" darstellten. In der Blütezeit des Chicagoer deutschen Theaters wurden Schillers Dramen „staged more often than those of any major dramatist"[46]); für die Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg (1911—1914) galt in Chicago sogar für ein Theater, daß „Schiller fared far better than any other dramatist and for the first time out-numbered such popular authors as Blumenthal, Schönthan and Kadelburg"[47]). Über New York wird berichtet, daß die Schilleraufführungen im Rahmen der Jahrhundertfeier 1859 „may be counted among the highest artistic achievements of the Stadttheater"[48]). Zu bezweifeln ist dagegen die allzu großzügige Feststellung von Horst Frenz über das deutsche Theater im Mittleren Westen: „As to the playwright whose works were produced the first place must be awarded to Schiller. From the beginnings of German theatricals his plays never failed to attract and delight large audiences[49])." Das ist gewiß zu hoch gegriffen, wie aus jeder Detailstudie zur Theatergeschichte dieses Gebiets zu erschließen wäre. Zahlenmäßige Aufschlüsselung liegt jedoch selten vor, ist auch nach Ausweis des vorliegenden Materials häufig undurchführbar. Nach dem Studium der umfangreichen Literatur zum Thema scheint aber die Tabelle der Aufführungen in Milwaukee auch für die Übersicht über die relative Häufigkeit der Klassikerdarbietungen repräsentativ zu sein und somit kurze Beachtung zu verdienen. In den geschäftlichen deutschsprachigen Theaterunternehmen wurde da von 1855 bis 1860 Schiller zehnmal gegeben, Goethe dagegen nur zweimal, 1868—84 Schiller zwanzigmal, Shakespeare zwölfmal, Goethe sechsmal, Lessing zweimal, Racine und Molière je einmal. Im Zeitraum 1879 bis 1884 wurden Schillersche Dramen zehnmal aufgeführt, Shakespearesche viermal, Goethe auch viermal, Lessing und Molière je einmal. Endlich 1884—90: Schiller (17), Shakespeare (10), Goethe (6), Molière (3), Lessing (2)[50]). Unter den Klassikern, oder allgemeiner: unter den literatur-

---

[43]) Zur Blütezeit des New Yorker Theaters betrug der Anteil der Klassiker am Repertoire etwa 20 Prozent (Leuchs S. 81).

[44]) Moehlenbrock S. 376.

[45]) Andressohn S. 70.

[46]) Olson S. 80.

[47]) Olson S. 109. Sogar während des Krieges und kurz nachher behauptete Schiller in Chicago die erste Stelle: Olson S. 117 f. Zu San Francisco vgl. Loomis S. 227.

[48]) Leuchs S. 84.

[49]) The German Drama in the Middle West", AGR, VIII, Juni 1942, S. 16.

[50]) Andressohn S. 76, 84, 88, 156.

fähigen Dramatikern rangiert also Schiller jahraus, jahrein an erster Stelle. Das stimmt, wie gesagt, zu Beobachtungen in anderen Städten und Gegenden der Vereinigten Staaten. Eine Statistik liegt noch für zwei New Yorker Spielzeiten vor: 1863—64 konnte man Schillers Dramen zehnmal auf der Bühne sehen (auf Deutsch), Goethes nur zweimal, Grillparzers viermal; für die Saison 1866—67 sind die Zahlen: Schiller (11), Goethe (3) und Lessing (1)[51]. Oft war Schiller überhaupt der einzige Vertreter literarischen Dramas: und wenn er das in den Gegenden der Pionierarbeit ist, wo der Theaterfreund womöglich zugleich mit Indianern und Puritanern auf dem Kriegspfad war, dann ist das umso höher zu veranschlagen. Meist ist das natürlich in den kleineren Städten der Fall. Auf dem Liebhabertheater in Davenport in Iowa z. B. stellte Schiller mit den *Räubern, Kabale und Liebe* und *Tell* den gesamten Bestand des klassischen Dramas (d. h. in der Zeit, für die das dortige Theater untersucht ist, 1855—63); in Winona im Staate Minnesota hatte Schiller mit den *Räubern* allein diese Sonderstellung inne[52]).

Hin und wieder kamen Schiller darüberhinaus Versuche zugute, die darauf abgestellt waren, sogar auf die Gefahr des finanziellen Mißerfolgs hin, dem deutschen klassischen Drama auf den grünen Zweig zu verhelfen. Ostentativ wurde 1856 das Deutsche Haus in Chicago, mit dessen Gründung die Geschichte des deutschen Theaters dort im eigentlichen Sinne beginnt, mit *Kabale und Liebe* eröffnet[53]. Und um zunächst bei dieser Stadt zu bleiben: Schon erwähnt wurde das Schillertheater in Chicago; mit einem Kostenaufwand von 800 000 Dollar gebaut, war es „the most beautiful house in Chicago", wie eine Tageszeitung ausrief[54]). Zwar eröffnete es 1892 nicht nur mit *Wallensteins Lager*, sondern auch mit Sigmund Schlesingers dramatisierter Anekdote aus dem Leben Schillers *Die Gustel von Blasewitz* und einem Heimatstück *Die Pioniere* von J. Gugler. Nichtsdestoweniger tat man an diesem Theater alles, um Schiller hier eine Heimstätte zu schaffen — und erklärte schon 1894 den Bankrott[55]). Einen weiteren Versuch, den deutschen Klassikern auf der deutschen beruflichen Bühne zum Weiterleben zu verhelfen, unternahmen dann 1903 der deutsche Konsul in Chicago, Professor James T. Hatfield und Professor Camillo von Klenze, und zwar mit einigem Erfolg: 1903 wurde in Chicago *Wallensteins Tod* gespielt, 1904 *Maria Stuart, Die Räuber, Wallensteins Lager, Die Piccolomini, Die Braut von Messina* und *Kabale und Liebe*, 1905 *Tell* und 1909 *Don Carlos*[56]). Ähnliches hatte schon 1878—79 Marie Wolff in Cincinnati versucht, und auch da standen Schilleraufführungen an erster Stelle, und über *Die Räuber* hieß es in der Tagespresse: „Als Kunstereignis hat der gestrige Räuberabend befriedigt ... Wir können uns überhaupt nicht erinnern, die Räuber hier jemals auch nur annähernd so gut gesehen zu haben"[57]). In St. Paul

[51]) Leuchs S. 80 und 147.
[52]) Minnesota History, XXXIV, 239.
[53]) Olson S. 74.
[54]) Ebda S 99.
[55]) Ebda S. 98—100.
[56]) Ebda S. 101—103.
[57]) Ralph Wood, „Geschichte des deutschen Theaters von Cincinnati", Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter, XXXII (1932), 460.

war es die German Society, die sich eines Tages im Jahre 1882 des klassischen Dramas und namentlich Schillers annahm[58]). Sogar an den bescheidensten Bühnen fanden sich zuweilen solche kulturpatriotische Enthusiasten wie etwa Edwin Booth in Rochester, der wahrlich nicht aus dem Vollen schöpfen konnte[59]). Natürlich lebten Schilleraufführungen besonders in den Gedenkjahren auf. Nicht weniger als zwanzig Schillerfeste wurden 1859 allein in New York veranstaltet[60]). Die *Tell*-Aufführung durch Otto Ernst Schmid im Rahmen der Cincinnatier Schiller-Festlichkeiten von 1905 „war die in ihrem äußeren Zuschnitt glänzendste deutsche Vorstellung in der Geschichte der Cincinnatier Bühnen und gestaltete sich zu einem wahren Volksfest"[61]). Das nur als ein Beispiel von vielen. Weiteren Auftrieb bekamen Schillers Dramen in Amerika endlich durch die Gastspiele deutscher Bühnen, die nach allen vorliegenden Sonderstudien offenbar die nationalkulturelle Verpflichtung empfanden, dem klassischen Drama neuen Boden zu bereiten. Zuletzt darf man noch daran erinnern, daß Laubes *Karlsschüler* fast überall auf dem Repertoire standen und gewiß mehr Sympathien für Schiller erweckt haben als die bieder gemeinte *Gustel von Blasewitz*.

Warum nahm Schiller an Beliebtheit eine so hervorragende Stellung unter den Klassikern ein? Verschiedene Gründe werden da mitgespielt haben. Wir erinnerten schon an die Anziehungskraft des Schillerschen Idealismus (wie man ihn verstand). Auch auf den Reiz des Räuberromantischen und krud Abenteuerlichen wurde schon aufmerksam gemacht. Darauf spielt die bereits herangezogene satirische Ode wohl an, wenn es heißt:

Bound in thy necromatic spell
The audience tastes the joy of hell,
And Britain's sons indignant grown
With pangs unfelt before, at crimes before unknown.

When first to make the nations stare,
Folly her painted mask display'd,
Schiller, sublimely mad, was there
And Kotz'bue lent his leaden aid.

Gigantic pair! their lofty soul
disdaining reason's weak control . . .

dungeons, chains and blood,
And Shakespeare mourns to view the exotic prodigy[62]).

---

[58]) Minnesota History, XXXII, 103 f.
[59]) Rolf King, „Sketches of Early German Influences on the Rochester Theatrical and Musical Life", AGR, VIII, Dezember 1941, S. 13.
[60]) Leuchs S. 12.
[61]) Wood S. 507, vgl. auch S. 508.
[62]) Siehe oben Anm. 9.

Auch ein gewisses Obligationsgefühl der Auslandsdeutschen gegenüber dem gefeiertsten deutschen Dichter mag mitgespielt haben, denn das war Schiller im 19. Jahrhundert in Deutschland. Und noch eins ist in Betracht zu ziehen. Für den Erfolg Schillers scheint mir am bedeutsamsten der Umstand, daß sich in zahlreichen seiner Werke und besonders in den frühen Dramen, eine eigenartige Mischung bildet von Reißerqualitäten und (auf den ersten Blick) penetrantester Moralität, von krasser Rohheit in der Aufdeckung von Korruption, von heftigster Gewalttätigkeit, „realistischer" Gestaltung des Kriminellen, Verdorbenen und Gefährlichen einerseits und ethischem Gesinnungspathos andererseits. Das ist aber gerade weithin kennzeichnend für die amerikanische Literatur, den Roman wohl am meisten, und nicht nur erst in der Gegenwart, wo dieser Zug sich nur noch stärker bemerkbar macht und auch in die Welt des Films eingedrungen ist *(On the Waterfront, A Hatful of Rain, Blackboard Jungle* etc.). Im 19. Jahrhundert hat diese Kombination evtl. ihren Grund im amerikanischen Lebensstil an der Frontier einerseits, im anglo-amerikanischen Puritanertum andererseits. Aber sei dem, wie dem wolle: dieser Umstand hat gewiß erheblich beigetragen zu der Beliebtheit Schillers auf der amerikanischen Bühne.

Bestätigt wird dieser Gedanke durch eine Übersicht über die relative Popularität der einzelnen Stücke Schillers, soweit sie nach den Ergebnissen der Sonderstudien zu ermitteln ist[63]). *Die Räuber* stehen an erster Stelle. Oft kam an einer deutschen Bühne nur dieses Drama Schillers zur Aufführung. Überall hat es die höchsten Aufführungsziffern zu verzeichnen. An zweiter Stelle folgt *Kabale und Liebe.* Man sieht, es sind die Jugenddramen, auf die die eben gegebene Gestaltungsbestimmung noch am besten zutrifft. Daß aber *Fiesco* noch weit hinter den Stücken aus Schillers klassischer Periode rangiert, ist in diesem Zusammenhang angesichts des republikanischen Themas überraschend. Sollte man die geringere literarische Qualität gespürt haben? *Don Carlos, Wilhelm Tell, Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orleans* sind weit häufiger auf der Bühne vertreten. Es folgt die *Wallenstein*trilogie, von der häufig doch nur ein Teil gegeben wurde, meistens das *Lager,* am seltensten *Die Piccolomini.* Ganz vereinzelt sah die *Braut von Messina* in Amerika das Rampenlicht. Das ist verständlich. Erstaunlich ist aber, daß *Turandot* überhaupt über die Bretter ging[64]).

---

[63]) Außer den bereits angeführten Arbeiten verweise ich besonders noch auf die folgenden (im übrigen auf Zucker, s. o. Anm. 30): A. H. Nolle, „The German Drama on the St. Louis Stage", AGG, N. S. XV (1917), 28—65, 73—112. Heinrich Kadelburg, „Fünfzehn Jahre des Deutschen Theaters in San Francisco", San Francisco 1883. Lawrence Estavan, „San Francisco Theatre Research", IX, 1939, S. 106—150, 177—201. Zucker, „The History of the German Theater in Baltimore", GR, VIII (1943), 123—135. E. Heyse Dummer, „Schiller in English", Monatshefte XXXV (1943), 334—337. Wilhelm Müller, „Deutsche Stücke auf der amerikanischen Bühne", Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter, IV (1904), 21—25. Diese geben meistens höchst detaillierte Übersichten über das Repertoire.

[64]) Nolle S. 105, Leuchs S. 84.

IV.

Die Bedingungen, unter denen die Schilleraufführungen vom frühen 19. Jahrhundert bis zum Massensterben der deutschen Bühnen in Amerika vonstatten gingen, waren nicht immer die besten, oft entbehren sie auch des Heiterkeitseffektes nicht. Und da sie in den besonderen Verhältnissen des deutschen Theaters in Amerika begründet sind, mögen ein paar Andeutungen in dieser Richtung von Interesse sein.

Manchmal sieht es ganz nach Aufführung à la Peter Squentz aus, besonders in den frühen Tagen des Pioniertheaters an der Frontier. Davon zeugt etwa ein Bericht von Benjamin Baker, dem Freund des Schiller-Verehrers Edwin Booth, über eine Schillerdarbietung in Rochester: „I conceived the idea of doing Schiller's *Robbers*. Ted had no dress for the part of Franz, but I rigged one up out of my frock coat to the collar and skirts of which I sewed a lot of imitation fur. Ted had one pair of shoes. I wore boots. He borrowed my boots to wear on the stage, while I arrayed myself in his shoes in preference to going barefoot"[65]). An einem anderen Theater waren die Verhältnisse so bescheiden, daß der Direktor seine Uhr versetzen mußte, um die Druckkosten für die Theaterzettel zu bezahlen[66]). Über eine Inszenierung der *Jungfrau* wird folgendes berichtet: Der Regisseur „‚arrangierte' bei der Probe den großen Zug in der ‚Jungfrau' und ordnete an: Erzbischoff mit 28 Priestern, König mit 24 Rittern, Bastard von Orleans mit 12 Würdenträgern. — Wenn aber der Vorhang aufging, wandelte der Bischoff mutterseelenallein, der König traurig hinterdrein, und der Bastard hatte zwei Statisten neben sich"[67]). In einer Davenporter Zeitung heißt es 1855 einmal bieder: „Die Vorstellungen selbst waren lobenswert; keiner fiel ganz aus der Rolle"[68]). Und das ist viel.

Zu einem komischen Zwischenfall kam es 1844 in Cincinnati, als der Schauspieler Schneider im Monolog „Durch diese hohle Gasse muß er kommen . . ." stecken blieb und kurzerhand auf gut deutsch-amerikanisch weiter improvisierte: „Doch nur Geduld, wir werden ihn schon fixen"[69]). Bei einer anderen *Tell*-Aufführung in der gleichen Stadt geriet die Rütli-Szene ins Possenhafte, und beim Anblick der Leiche des Landvogts brach das Publikum in schallendes Gelächter aus[70]).

Die Zuschauer befleißigten sich nicht immer gepflegter Manieren, wie kaum anders zu erwarten. Hunde nahm man gelegentlich mit ins Theater, besonders wenn das Theater eine Bierhalle oder das Vereinslokal war. Die Aufführung fungierte oft nur als Auftakt zu Tanz und Rowdy-Szenen; und während des Theaterspiels wurden im Zuschauerraum Erfrischungen serviert. Einmal sorgte in San Francisco ein Spaßvogel mit dem Schrei „Feuer!" für die Abwechslung, an

---

[65]) King S. 13.
[66]) Wood S. 496.
[67]) Wood S. 445.
[68]) Schick S. 78.
[69]) Wood S. 423.
[70]) Wood S. 482 f.

der es anderweitig vielleicht fehlte. Noch für das Jahr 1928 weiß man plebejisches Benehmen im deutschen Theater zu berichten[71]).

V.

Kurz ist noch auf die Universitäts- und sonstigen Liebhabertheater einzugehen, die nach dem Aussterben des deutschen Berufsschauspielertums in Amerika die Tradition im wesentlichen allein weitergeführt haben. Besonders gut sind die Voraussetzungen dort nicht für Schilleraufführungen, da die oft begrenzte Zahl der Spielenden (und Deutschkundigen), Talent bzw. Mangel desselben, Produktionsbedingungen, finanzielle Lage usw. vor allzugroßen Ambitionen zu bewahren angetan sind. Möglichst einfach spielbare Stücke müssen also gewählt werden, Hans Sachs z. B. Aber bedenkt man das, so schneidet Schiller mit seiner Stellung unter den meistgespielten Autoren noch immer günstig ab. Die Statistik der Aufführungen deutscher Dramen auf dem amerikanischen Universitätstheater von den Anfängen bis um die Mitte der dreißiger Jahre führt Schiller mit 28 Aufführungen an siebenter Stelle auf. An erster Stelle steht der relativ leicht spielbare Hans Sachs mit 53 Aufführungen, dann folgen Goethe mit 43, Bendix mit 42, Fulda mit 33, Lessing mit 30, Wilhelmi mit ebenfalls 30 Aufführungen. Dann Schiller, nach ihm Sudermann, Hauptmann, Schnitzler usw.[72]).

Was wurde von Schiller gespielt? Fast alles — mit Ausnahme jenes Stücks, das auf den professionellen Bühnen am erfolgreichsten war, *Die Räuber*. Das ist wohl leicht zu verstehen. Überraschend dagegen ist, daß *Der Neffe als Onkel*, auf dem beruflichen Theater nie gespielt, hier mit sechs Aufführungen (davon eine englisch) führt[73]).

Nach dem Kriege sind Schilleraufführungen an den Universitätstheatern noch spärlicher geworden. Von 1947 bis 1950 spielte man nur an einer Universität Schiller: *Kabale und Liebe* an der University of Colorado (1949 bis 1950). Die Vergleichszahlen für Goethe verzerren das Bild, da das Gedenkjahr in diesen Zeitabschnitt fällt. Aber sogar Lessing steht Schiller mit Aufführungen an fünf Colleges voran, dann folgen der unsterbliche Benedix mit vier und Humperdinck ebenfalls mit vier Produktionen, in den Schatten gestellt nur von Goethe, während Schiller mit der genannten einen Aufführung mit Größen wie Moser, C. E. Bitter, H. Johst und Schätzler-Parasoni in eine Klasse fällt — aber auch mit Hebbel und Kleist[74]). Von 1951 bis 1954 (damit hören die Statistiken vorerst auf) hat sich nichts geändert: auch jetzt noch verschwindet Schiller mit einer ein-

---

[71]) Zu diesem Absatz: Schick S. 75, 77, 78, Leuchs S. 74, Loomis S. 227, Schlossmacher S. 19.

[72]) Schlossmacher S. 170.

[73]) Ebda S. 172 f.

[74]) Hermann E. Rothfuss, „German Plays in American Colleges, 1947—1950", Monatshefte (Wisconsin), XLIII (1951), 237—339.

zigen Aufführung in der Schar der Arrivierten. Diesmal war es die University of Minnesota, und wieder *Kabale und Liebe* (1953 bis 1954[75]). Aus der späteren Zeit ist nur ein Aufführungsbeleg bekannt geworden: an der University of Texas beging man den 150. Todestag Schillers mit einer Aufführung der *Turandot*[76]) — eines der unbekanntesten Dramen Schillers, das eine Wiederentdeckung als eigenständige dramatische Leistung Schillers verdiente[77]).

Hin und wieder erscheinen Schillers Dramen dann noch auf anderen, d. h. professionellen englischsprachigen Bühnen. Im Winter 1958/59 brachte die *Great Plays Company* in San Francisco *Maria Stuart* heraus (englisch und deutsch). Eine englische *Maria-Stuart*-Bearbeitung von Jean Goldstone und John Reich wurde im Oktober 1957 im Phoenix-Theater in New York begeistert aufgenommen[78]). Und als einziges Drama im Rahmen der Darbietungen des zweiten *Vancouver International Festival* (Kanada) wird diese Adaption dieses Jahr mit Viveca Landfors und Agnes Moorehead in den Hauptrollen gegeben. Das ist sicher ein Erfolg für Schiller in dieser Zeit, die dürftig ist für das deutsche Theater in Amerika. Und die 200-Jahrfeiern werden ein übriges tun, Schiller auf der amerikanischen Bühne erneut Geltung zu schaffen.

---

[75]) Hermann E. Rothfuss, „German Plays in American Colleges, 1951—1954", Monatshefte, XLVII (1955), 400—403.
[76]) Schulz-Behrend S. 10.
[77]) Vgl. Karl S. Guthke im Schiller-Jahrbuch III (1959) und seine *Turandot*-Ausgabe, Wiesbaden 1959.
[78]) AGR, XXIV: 2, S. 30 f.

SCHILLER=INSZENIERUNGEN IN TEXAS IM JAHRE 1959

Von Lawrence F. McNamee (Commerce, Texas)

Mit Tafel IX

Da eine Truppe von Texanern den Engländern laufend zeigt, wie Shakespeare seine Werke inszeniert hätte, wenn er in Brownwood=on=Pecan Bayou statt in Stratford=on=Avon gelebt hätte, könnte man logischerweise erwarten, in den Texaner Schiller=Inszenierungen — sogar zur Jahrhundertfeier — brüllende Indianer und blitzende sechsläufige Revolver zu sehen. Es genügt zu sagen, daß sowohl der Zehngallonen=Hut als auch die Ölquelle der Konjunkturstadt in der Maria Stuart=Inszenierung der Texaner Universität in bemerkenswerter Weise fehlten; auch wurde die Erhabenheit der Aufführung des gleichen Stückes durch die Texas Christian University weder durch wimmernde Gitarren noch durch Schenkstubenlärm gestört. Der Grund für diesen diskreten Mangel an Lokal=Kolorit ist die Tatsache, daß beide Regisseure, sowohl Dr. Wolfgang Michael von der Texas University als auch Dr. Walther Volbach von der Texas Christian University nicht nur in Deutschland geboren, sondern auch in der Theorie und Praxis des deutschen Theaters gründlich geschult sind.

Es ist nur natürlich, daß Dr. Michael, vor seiner Emigration ein Schüler Univ.=Prof. Dr. H. H. Borcherdts in München und Schauspielschüler in Berlin, sich nach und nach des deutschen Theaters bediente, um seine Studenten in Texas die deutsche Sprache zu lehren. Die einträgliche Clown=Komödie meidend, hat er dreizehn Stücke vom Format des „Jedermann", des „Faust", der „Versunkenen Glocke" inszeniert; und obwohl er beständig Dramen von großem Glanz und hoher Schönheit aufgeführt hat, so war doch das primäre Ziel, die deutsche Sprache durch Vermittlung der Bühne zu lehren. Schon vor der Februar=Inskription in die Dramenklasse (einem Studenten, der eine größere Rolle übernimmt, werden 2 Semesterstunden angerechnet, anderen dagegen nur eine), hat Professor Michael Rollen zugeteilt und einen intensiven Drill der Aussprache begonnen. Nach der Aussprache kommt die Diktion, und wenn alle Schauspieler ihre Rolle repetieren können, beginnen die regelmäßigen Proben. Während der Monate April und Mai probt nach Schätzung des Professors jeder Träger einer größeren Rolle durchschnittlich einmal im Tag, obwohl das ganze Stück nicht täglich geprobt werden muß.

Bei diesem Schillerstück hätten die schwerwiegenden Probleme, denen Professor Michael gegenüberstand, jeden weniger unermüdlichen Arbeiter abge=

schreckt. Hatte er in früheren Jahren mehrere erfahrene Schauspieler aus deutsch-sprachigen Distrikten in Süd-Texas, dieses Jahr hatte er keine. Joan Frye, obwohl sie mit der Original-Maria Stuart eine auffallende Ähnlichkeit besitzt, hatte nur drei Deutsch-Kurse besucht und keine Bühnenerfahrung. Ferner war noch außer dem Problem, ein Schauspiel aus dem XVIII. Jahrhundert einer Zuhörerschaft aus dem XX. Jahrhundert schmackhaft zu machen — ein Stück ohne Aufmachung und ohne heitere Abwechslung — ein weiteres Problem das Finden und Entwerfen der Kostüme. Dazu kam noch das Problem des Transportes der Bühnenausstattung, da das Stück auch im entfernten Lubbock für die Texas Association of German Students Convention gespielt werden sollte.

Einigen dieser Probleme wich Professor Michael durch geschickte Bearbeitung des Textes aus. Um Weitläufigkeit zu verhüten, beschnitt er durch das Streichen überflüssigen Textes die Spielzeit auf höchstens 150 Minuten; die größten Streichungen erfolgten im 2. und 4. Akt, wenige im 1. und 5. und keine im 3. Akt. Wegen der geringen Zahl der Deutschsprechenden schaffte des Arztes Skalpell den Sheriff und den Gehilfen des Paulet weg, fügte die beiden Franzosen zusammen und führte eine gleiche Operation mit dem Pagen und dem Offizier durch. Das Problem des Transportes hinderlicher Dekorationen wurde durch Stilisierung gelöst, und während der braune Stoff-Hintergrund die ganze Vorstellung hindurch blieb, deuteten bemalte Flächen am Eingang ein Gefängnis, eine Außenszene usw. an. Und wie die bemalten Flächen die Szenen andeuteten, so trug die Farbe der Kostüme helfend dazu bei, die verschiedenen Charaktere darzustellen. (Professor Michael hatte alle mit den Kostümen verbundenen Probleme durch das einfache, althergebrachte Hilfsmittel gelöst, daß er seine Frau, eine geschickte Zeichnerin und Schneiderin, beauftragte, die Kostüme anzufertigen). So sahen wir einen feurigen Mortimer in Rot, einen falschen, hinterlistigen Leicester in Grün; einen senilen Shrewsbury in Gelb, einen listigen Burleigh in Blau, eine gehässige aber königliche Elisabeth in Purpur und Reifrock, eine nonnenhafte Maria zuerst in asketischem Schwarz und dann strahlend in himmlischem Weiß.

An der Aufführung selbst war vieles zu loben. Joan Frye in der Titelrolle sah überraschend den Bildern Maria Stuarts ähnlich; sie hatte all die Schönheit, die Würde und den romantischen Reiz, die ehemalige Bewunderer der schottischen Königin von der Charakterisierung ihrer Heldin hätten erhoffen können. Auch ihre sanfte, wohlklingende Stimme erwies sich als wirksames Instrument, die Poesie ihres Textes wiederzugeben. Auch Kate Casey als Elisabeth zeigte sich den emotionalen Anforderungen ihrer Rolle gewachsen, als sich der Konflikt zwischen den beiden Frauen entwickelte, die einander nicht ertragen konnten. Allerdings, einer oder zwei der Tragöden konnten den Rhythmus oder das Sprachbild der deutschen Sprache nicht wiedergeben; und einer der Hauptdarsteller neigte dazu, seinen Text ohne Rücksicht auf den Inhalt herunterzuschreien. Aber solche Mängel wurden hinreichend aufgehoben durch das ausgezeichnete Spiel Jackson Blakes als Melvil, Ernst Arends' als Mortimer und Karl Schobers als Leicester. Der Umstand, daß Schober in Leipzig geboren und

aufgewachsen ist und daß Herr Ahrens seine Sommer immer noch in Berlin verbringt, mag diesen Vorrang und diese Vorliebe einigermaßen erklären.

An der Texas Christian University war die Maria=Stuart=Inszenierung in den verläßlichen, in der deutschen Theatertradition ausgezeichnet geschulten Händen Dr. Walther Volbachs. Als Sohn des Symphonie=Dirigenten Fritz Volbach und Schüler Kutschers in München stand Dr. Volbach in engen Beziehungen zum Volkstheater und der Volksoper in Wien, dem Staatstheater und dem Deutschen Theater in Berlin (wo er Assistent Reinhardts war), bevor er die theatralischen Zügel an der Fort Worth University ergriff. Da Professor Volbach Direktor des Drama Department ist und keine Verbindung mit dem German Department hat, wurde das Stück in Übersetzung gegeben, ebenso wie seine früheren deutschen Darbietungen: „Gyges und sein Ring", „Nathan der Weise" und der „Fisch=becker Wandteppich." Die ausgewählte Übersetzung war die von Goldstone und Reich, welche sich voriges Jahr am Experimental Phoenix Theater in New York einer beispiellos langen Aufführungsperiode erfreut hatte. Es soll auch erwähnt werden, daß dieses Schiller=Stück in Verbindung mit dem Texas Christian University's Festival of German Arts aufgeführt wurde.

Die Maria Stuart von Goldstone und Reich ist nicht eine Übersetzung, sondern eine moderne Bearbeitung. Sie benützt die Schillerschen Charaktere und Situationen, stutzt die rhapsodischen Monologe zurecht, von denen die Bearbeiter fühlten, daß sie heutzutage theatralisch enervierend und wahrscheinlich in der Verwässerung der Übersetzung unerträglich wären. Den zwei Bearbeitern muß auch ihre Selektivität hoch angerechnet werden und die Klarheit, mit der sie die verwickelten politischen Situationen darlegen, sowie die scharfe Sprache. Obwohl sich die anfänglichen Erörterungen über Politik und Religion hinziehen, von dem Augenblick an, in dem sich Maria und Elisabeth in einer eindrucksvollen, vortrefflichen Szene gegenüberstehen, werden die Vorgänge lebendig und führen zu einem gewaltigen Abschluß. Die übrigen Rollen sind entsprechend gestaltet, und hier hat Herr Volbach mit geübter Hand die Flamme der Intrige, der Zerstörung und der Eitelkeit in die Handlung geschleudert. Obwohl Grace Selvin als Maria und Elisabeth Schwarz als Elisabeth für ihre virtuosen Rollen mehr als ausreichend waren, so wurde für diesen Interpreten das Stück doch vom Spiel des verliebten Mortimer, des schlangenhaften Burleigh und des Katze=und=Maus=spielenden Leicester getragen. Die Ausstattung, obwohl sie das Spiel nie beeinträchtigte, wies auf die wesentliche Schwermut und Tragödie des Stoffes hin. Die Kostümierung, obwohl in gedämpften Farben gehalten, war durchaus effektvoll. Maria wurde ernst, vom Schicksal geschlagen und fanatisch gezeigt. Elisabeth, obwohl immer königlich gekleidet, schien zwischen bedrükkender Majestät und Frauenhaftigkeit zu schwanken.

Es sollen nur noch einige Worte über den Text gesagt werden. Einige Stellen wie z. B. Leicesters letzter Monolog „Ich lebe noch, ich trage es, noch zu leben! Stürzt dieses Dach nicht sein Gewicht auf mich!" waren sehr poetisch und rührend. Aber sogar in diesem wegen seiner Vortrefflichkeit zitierten Monolog bemerkt man solche Zeilen wie: I'll let ambition steer me, and armoured reason

thrust aside the deviating calls of love and pity", welche einfach Schiller nicht wirkungsvoll wiedergeben. Es schien noch viele anderer Beispiele zu geben, wo das Englische keine hinlängliche Wiedergabe des Deutschen bot. Natürlich könnte auch die höchste schauspielerische Fähigkeit niemals mit „They let me free at last" die gleiche Gemütsbewegung hervorrufen als mit „laß mich der neuen Freiheit genießen". Das ist nicht Schiller und man fragt sich, ob es modern genug ist, für sich zu bestehen. Manchmal schienen die romantischen Tiraden Mortimers, zumindest diesem Interpreten, völlig albern. Glücklicherweise war ich mit dieser Meinung in der Minderheit, da die vollen Häuser im Fort Worth Theater die Aufführung als die beste des Jahres proklamierten und erfahrene Theaterbesucher fragten, warum Schiller auf der Bühne der Texas Christian University so lange gefehlt hat.

(Übertragen von H. Bramberger)

SCHILLER=RENAISSANCE IN PARIS

In den letzten Jahren hatten nicht allein deutsche und tschechische Schiller=Aufführungen im Rahmen der Internationalen Theaterfestspiele beträchtlichen Erfolg, sondern es wurden auch wertvolle Versuche eine Schiller=Renaissance in französischer Sprache mit Pariser Ensembles unternommen. Das Echo dieser Aufführungen spiegeln die nachfolgenden Kritiken und Betrachtungen des berühmten Pariser Philosophen und Theaterkritikers Gabriel Marcel sowie des deutschen Theaterkritikers Gerd Vielhaber.

Die Redaktion

FRIEDRICH SCHILLER BEGEISTERT PARIS

„Don Carlos" auf französisch — bei Hermantier

Von Gerd Vielhaber (Düsseldorf)

Paris hat sein Theaterereignis seit Wochen im ausverkauften Théâtre du Vieux=Colombier: „Don Carlos" — Drame en cinq actes de Frédéric Schiller — in der eigenwilligen, überaus eindringlichen, ja faszinierenden Inszenierung Raymond Hermantiers, der selbst einen energiegeladenen, fast jugendlich anmutenden Philipp spielt. Die geschmeidige, kraftvolle Prosa=Übersetzung hat Charles Charras, der schon Kleists „Prinz von Homburg" für die unvergessene Vilar=Interpretation mit Gérard Philipe übertrug, geschaffen. Ihr natürliches Pathos, die Farbigkeit des sprachlichen Ausdrucks, in der sich Deklamation und Konversation reizvoll die Waage halten, kommen der Mentalität der Schauspieler ebenso entgegen wie der dramatische Stoff selbst, diese kühne Verquickung von Staatsintrigen mit der romantischen Freundschafts= und Liebestragödie. Herz und Verstand kommen beide zu ihrem Recht.

Hermantier lehnt eine radikale Stilisierung des Szenischen im Sinne Vilars ab. Die Bühnenbilder Roger Dornès sind farbenreiche Dekors, perspektivisch bemalte, auswechselbare Hintergrundrahmen, ergänzt durch rote und schwarze geraffte Samtvorhänge mit Wappen und Emblemen. Die kleine Bühne ist atmosphärisch glänzend ausgenützt. Es beginnt mit einem Auftakt romantisch=pantomimisch in Aranjuez, mit einem fröhlichen Blindekuhspiel im Park, einem tänzerischen Idyll um den verträumt vor sich hinsummenden Prinzen, das erst durch den Aufzug der strengen Mönche gestört wird, bevor Domingo mit ernstem Wort die „schönen Tage" beendet. Der Carlos Hubert Noëls ist ein rasch entflammter, manchmal zu leidenschaftlicher, aber in seinem Pathos überzeugender Jüngling. Großartig die Eboli=Szene Danielle Condamins, hier springen wirklich alle Minen. Die Begegnung Posa—Philipp wirkt bei allem Zeremoniell

légère. Raymond Gérome spricht die Worte von der Gedankenfreiheit (auch in Paris) ganz schlicht, verhalten und kniend: „Sire, apportez la liberté de la pensée!"

Im Gefängnis spielt ein Wachsoldat auf der Laute für Prinz Carlos, bevor Posa kommt, den Hermantier merkwürdigerweise nicht hinterrücks erschießen (wie Schiller vorschreibt), sondern durch drei sich anschleichende, maskierte Meuchelmörder überfallen und niederstechen läßt. Der Grand Inquisiteur im scharlachroten Kardinalsgewand ist kein hundertjähriger Greis, sondern ein ungebrochener Kirchenfürst, er maßregelt den ungestümen König, der ihm resigniert sein Opfer zuführt: „J'ai fait le mien — faites le vôtre!" Den Höhepunkt aber bildet die große Eifersuchtsszene zwischen dem König und der Königin, der Hélène Sauvaneix den temperamentvollen Liebreiz der gebürtigen Prinzessin von Frankreich verleiht, durch einen genialen Regieeinfall Hermantiers: er läßt das „Streitobjekt", die kleine Infantin, mit zwei zierlichen Handpuppen, einer schwarzen männlichen und einer goldenen weiblichen, in erhobenen Händen, kindlich unbeteiligt zwischen den zornigen Eltern am Boden hockend, die Dialoge der Eifersucht pantomimisch mitspielen. Ein unvergeßliches Detail!

Die Pariser Presse reagierte impulsiv: negativ-ironisch der gelangweilte Kritiker der „Arts", der immerhin „Grandioses für jeden Geschmack" in dieser „historischen Rekonstruktion" findet, während Jacques Lemarchand in „Le Figaro Littéraire" die hohe ergreifende Qualität von Dichtung und Aufführung mit den schmückenden Epitheta: „dunkel und goldschimmernd, großzügig und im besten Sinne romantisch" preist und eine lange Aufführungsdauer voraussagt, falls nicht die deutsche Nationalität Schillers die „Société des Auteurs" stört. Das Publikum, gefesselt und enthusiasmiert von dem Genie Schillers, das über die Grenzen hinweg in die Welt wirkt, spendet allabendlich reichen Beifall.

(Aus: Frankfurter Neue Presse, Januar 1957)

„DON CARLOS" IM VIEUX COLOMBIER 1956

Von Gabriel Marcel (Paris)

Nach „Maria Stuart" haben wir nun „Don Carlos", Regie von Raymond Hermantier, in einer freien, dennoch werkgerechten Adaption von M. Charras im Vieux Colombier.

Ich hatte, als ich vor einigen Jahren die wichtigsten Werke von Schiller in deutscher Sprache wieder einmal las, schon das hier in der Aufführung nun bestätigte Gefühl gehabt, daß „Don Carlos" doch recht weit von der dramatischen Qualität der „Maria Stuart" entfernt ist. Vergessen wir aber auch nicht, daß dies letztere Stück von dem erstgenannten mehr als 13 Jahre in der Entstehungszeit getrennt ist. „Don Carlos" ist ein Jugendwerk, und man muß sich eingestehen, daß ein Teil der Intrigue uns heute künstlich und schwach erscheint. Man könnte sagen, sie wirke wie ein Vorläufer des französischen romantischen Theaters, in dem was dieses an zu viel Täuschung bietet.

Als Ausgleich dafür rührt das, was schön ist im „Don Carlos", ans Sublime. Das ist vor allem — wohl verstanden — die große Szene des 4. Aktes zwischen

dem Marquis Posa und Philipp II., wo diese große Seele, die so ganz schillerisch ist, brennt — und von der man sagen kann, daß man sehr selten in der dramatischen Kunst solchen Höhepunkten wie hier begegnet.

M. Raymond Gérôme war von bewundernswerter Kraft und Vehemenz in der Rolle des Posa, die so gar nicht die eines Raisonneurs ist. Im Gegensatz zu dem was manche sagten, schien mir seine Artikulation einwandfrei. Er ist es, der — und zwar in hohem Grade — das Ganze beherrscht. Ich stehe viel reservierter M. Hermantier in der Rolle Philipps II. gegenüber, der mir zu kontinuierlich erregt schien. M. Hubert Noël ist ein sympathischer Don Carlos, aber ein wenig zu grell. Mme. Sauvaneix liebte ich nicht sehr in der Rolle der Königin; ihr schien mir ein wenig menschliche Wärme zu fehlen. Ich ziehe ihr Mme. Danielle Goudamin vor, in der wahrlich diskutablen Rolle der Prinzessin Eboli.

Die Darstellung des Werkes ist sorgfältig. Die Kostüme sind schön. Das ist ein Schauspiel, das auf jeden Fall verdient, gesehen zu werden und das M. Roger Dornès, dem neuen Direktor des Vieux-Colombier, Ehre macht. Es wäre wünschenswert, eines Tages den „Wallenstein" zu inszenieren, freilich indem man — wie man es in Deutschland macht — die Trilogie zu einem Abend zusammenzieht.

Und man müßte auch wohl an die anderen Dramatiker deutscher Sprache denken: an Hebbel, an Grillparzer, die das französische Publikum nicht einmal ahnt — wenn ich so sagen darf. Es wäre dabei vor allem aber nötig, daß die Bearbeitung durch einen dramatischen Autor vorgenommen würde; und noch einmal: man denke an M. Georges Neveux.

(Aus: Les Nouvelles littéraire, 15. November 1956)
Übersetzung: M. Dietrich

„MARIA STUART" IM VIEUX COLOMBIER 1956

Von Gabriel Marcel (Paris)

1. „Maria Stuart" — heute

Es ist gewiß ein einfaches, zeitliches Zusammentreffen, wenn zwei Meisterwerke des deutschen Theaters im Laufe dieser Saison in Paris gespielt worden sind. Ich sage wohl zwei und nicht drei. Damit will ich sagen, daß ich hier nur von Maria Stuart und vom Prinzen von Homburg sprechen werde. Mutter Courage von Brecht ist ein eigenartiges Werk, doch ziemlich unangenehm durch seine philosophisch-demagogischen Hintergedanken, die es bezeugt, kann daher neben den beiden Meisterwerken, von denen die Rede ist, nicht genannt werden. Ich werde hier übrigens alles beiseite lassen, was auf die Inszenierung und Darstellung Bezug hat. Diese sind, was Maria Stuart betrifft, ziemlich mangelhaft gewesen, wogegen Jean Vilar, den Kleists Drama wundervoll inspirierte, uns da vielleicht seine schönste Inszenierung geschenkt hat. Ich hatte Gelegenheit, vorigen Mai einer Aufführung desselben Werkes in Stuttgart beizuwohnen, die gewiß den Vergleich mit Avignon und Paris nicht aushalten konnte.

Ich möchte nur versuchen aufzuzeigen, indem ich die wesentlichen Züge der

beiden Stücke in Erinnerung bringe, welche Bedeutung sie für uns bei der gegenwärtigen theatralischen Konjunktur haben.

Mir scheint, man könnte sagen, daß beide dazu beitragen, diese Grundwahrheit zu offenbaren, daß ein historisches Theater auch ein poetisches sein muß. Davon sind meiner Meinung nach sowohl Werke ausgeschlossen, die auf eine Wiederherstellung in rein pittoresker und zugleich anekdotischer Weise der oder jener vergangenen Epoche abzielen, als auch Stücke, die irgendeine historische Persönlichkeit oder Begebenheit für polemische oder didaktische Zwecke nutzbar machen wollen. Dies ist offensichtlich der Fall bei einem Stück wie „Der Teufel und der liebe Gott".

Man muß aber andererseits erkennen, daß man sich einem schweren Mißverständnis aussetzt, wenn man von historisch poetischem Theater spricht. Scheint man da nicht tatsächlich an romantische Dramen Hugos und seiner Nachahmer zu denken? Nun haben wir aber alle — glaube ich — das Gefühl, daß das romantische Drama bis auf ein oder zwei Ausnahmen verstaubt ist und durch nichts mehr zur Auferstehung gebracht werden könnte. Aber gerade in dieser Beziehung sind Werke wie Maria Stuart oder der Prinz von Homburg so außerordentlich bezeichnend.

Zuerst Maria Stuart. Erinnern wir uns daran, daß das Werk 1799—1800 geschrieben wurde, also unmittelbar nach dem Wallenstein. Nach diesem an Shakespeare gemahnenden, tumultuösen Drama handelte es sich für Schiller darum, eine Tragödie zu schreiben, welche die Handlung kurz vor ihrer Lösung aufnimmt und ihre dramatische Spannung aus dem Kampfe der Hauptgestalt mit der äußeren Welt und mit sich selbst schöpft. Am 18. Juni 1799 schreibt Schiller an Goethe: „Je mehr ich in der Ausführung fortschreite, desto mehr bin ich täglich von der tragischen Eignung meines Gegenstandes überzeugt, darunter verstehe ich besonders, daß man die Katastrophe von Beginn der ersten Szenen überschaut und daß die sich scheinbar immer mehr entfernende Handlung im Gegenteil in ununterbrochener Bewegung herankommt. Da wird es bis zur Übersättigung jenes Entsetzens gehen, das Aristoteles fordert, und was das Mitleid betrifft, auch das wird man hier finden. Meine Maria wird Rührung nicht provozieren, das liegt nicht in meiner Absicht. Ich will sie von Anfang bis zum Ende als ein Wesen mit natürlichen Instinkten behandeln und das Pathetische, das sie hervorbringen wird, wird eher den Stempel einer tiefen, allgemein menschlichen Rührung tragen als den eines besonderen Mitgefühls für eine einzelne Persönlichkeit." Mit anderen Worten: Schiller wird alles daransetzen, um von seinem Werke diese Sentimentalität auszuschließen, die die Schwäche des romantischen französischen Dramas bildet mit einer einzigen Ausnahme, nämlich dem Lorenzaccio. Hinzuzufügen ist, daß im Mittelpunkt Maria Stuarts in Wirklichkeit eine gewisse wesentlich tragische Beziehung zwischen zwei Persönlichkeiten steht, einerseits der Königin von Schottland, andererseits Elisabeth. Unter diesen Umständen wird die in jeder Hinsicht außergewöhnliche Szene, die Begegnung der beiden Frauen im dritten Akt im Park von Fotheringhay, den Höhepunkt — oder genauer — die Krise des ganzen Trauerspiels bilden.

Was mir persönlich fast einzigartig bei Maria Stuart erscheint, ist die Strenge des Entwurfes und der Ausführung zugleich — und das, was man wohl die psychologische Dichte nennen muß. Man kann sagen, daß es Schiller, hier mehr als überall sonst, gelungen ist, etwas von Shakespeare'schem Reichtum einer Form einzuverleiben, die trotz allem in einer Weise von der antiken Tragödie herkommt. Nun, mutatis mutandis, das Problem, das in Maria Stuart aufgelöst ist, bleibt dasjenige, das heute dem Dramaturgen sich bietet. Es ist ein Problem, das sich nicht vermeiden läßt. Indessen gibt es wenige, welche ihm heutzutage mit ganzer Gewissenhaftigkeit die Stirn geboten haben, und von diesem Gesichtspunkt aus würde es sich, denke ich, gehören, Paul Raynal ganz besonders zu erwähnen, nicht den des Tombeau sous l'Arc de Triomphe, aber den des Napoléon unique und Matérial humain.

(Aus: „Théâtre de France", Bd. II)
Übersetzung: M. Kindermann

2. *Die Aufführung*

Wenn Sie etwas von hohem Rang in der dramatischen Kunst lieben, und wenn Sie nur über einen einzigen Abend verfügen, den Sie im Theater verbringen können, zögern sie nicht, sich die „Maria Stuart" von Schiller im Vieux Colombier anzuschauen. Ich habe dies schon seit den Aufführungen des Werkes im Théâtre de l'Humour (1951) gesagt, deren Qualität den jetzigen nicht zu vergleichen ist. „Maria Stuart" ist ein wirkliches Hauptwerk des dramatischen Theaters. Eine Psychologie shakespearescher Art in klassischem Gewande. Ich verkenne nicht die Rolle, die hier die sehr geschickte Adaption von M. Charras gespielt hat. Ich glaube vor allem nicht, daß er in allem das Original herangezogen hat, um es hervorzuholen und uns nahezubringen.

Mme. Loleh Bellon war eine Maria Stuart, eigentlich schon ermordet und wie abgehobelt durch das Unglück; ich fand sie außerordentlich ausdrucksvoll, ganz besonders in der bewundernswerten Gebetszene vor dem Tod. Mme. Silvia Monfort schuf eine ihrer besten Rollen als Elisabeth; sie ließ hier alle die Kontraste erscheinen, den offensichtlichen Stolz, die tyrannische Macht, aber auch das innere Elend — das der Unfähigkeit, sich mit ihrer Person zu identifizieren und mutig die Verantwortlichkeiten zu übernehmen, die ihr zustehen. Aber auch alle anderen Darsteller verdienen, gelobt zu werden. M. Michet Beaune, ein jugendlicher und heftiger Mortimer, M. Christian Barbier, der wirklich die unruhige und gegensätzliche Persönlichkeit des Dudley zum Leben bringt, vielleicht psychologisch das Bemerkenswerteste des Dramas. Wir vergessen nicht M. Hermantier, der als Schauspieler und Regisseur sich selbst übertraf. Wir werden — so scheint es — in naher Zukunft die Inszenierung eines zweiten Hauptwerkes von Schiller sehen, den Don Carlos — ebenfalls M. Charras zu Dank. Ich freue mich darauf; aber eines Tages müßte man auch an den „Wallenstein" denken.

(Aus: Les Nouvelles littéraires, 29. März 1956)
Übersetzung: M. Dietrich

FRIEDRICH SCHILLER AUF DER RUSSISCHEN BÜHNE

Von Wladimir Steshenski (Moskau)

Mit Tafel X

Der Name Friedrich Schillers, des großen deutschen Dichters und flammenden Verfechters der Vernunft und Gerechtigkeit, ist jedem Sowjetbürger nah und teuer. Schon seit fast anderthalb Jahrhunderten sind seine Schöpfungen unlöslich mit dem geistigen Leben Rußlands verbunden. „Wir hielten Schiller für unseren Dichter, für einen Beteiligten an unserer geistigen Entwicklung. Das Gefühl gerechter Dankbarkeit veranlaßt uns, einzugestehen, daß unsere Gesellschaft diesem Deutschen mehr verpflichtet ist, als irgend einem unserer lyrischen Dichter, außer Puschkin" —, schrieb 1857 der große russische Revolutionär und Demokrat N. G. Tschernyschewski. Es kann auch wohl kaum ein anderes Land, außer der Heimat des deutschen Dichters, genannt werden, in dem dessen Werke eine so stürmische, weitgehende und innige Anerkennung und Liebe errangen, wie Rußland.

Zum ersten Mal erklang das flammende Wort Schillers bereits 1787 in Rußland, als in Gatschina bei Petersburg von der deutschen Truppe des Hoftheaters Katherinas II. der erste Akt des Dramas „Don Carlos" aufgeführt wurde. Ein Jahr später übersetzte der Student Iwan Sokolow von der Moskauer Universität das Drama „Kabale und Liebe" ins Russische, das sehr bald über die Bühne des Universitätstheaters ging. Das Mitte des 18. Jahrhunderts gegründete Theater der Moskauer Universität war damals eines der demokratischesten russischen Theater für das breite Publikum. Es war für seine fortschrittlichen Traditionen und hervorragenden Schauspieler sowie Regisseure berühmt; viele russische Dramaturgen waren daher bestrebt, die Premieren ihrer Stücke in diesem Theater aufzuführen.

1793 wurde in Moskau Schillers Tragödie „Die Räuber" in einer Übersetzung des Studenten der Moskauer Universität Nikolai Sandunow herausgegeben. Im selben Jahr wurde sie vom Universitätstheater aufgeführt und hatte stürmischen Erfolg. Die fortschrittlichen Menschen Rußlands, die in der feudalistischen und leibeigenen Ordnung Rußlands die Ursache für das Unglück des Volkes sahen und den Ideen der Freiheit und sozialen Gerechtigkeit innigstes Mitgefühl entgegenbrachten, zeigten für die Dramen Schillers tiefgehendes Interesse. In ihnen fanden ja diese Ideen ihre markante künstlerische Verkörperung.

Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts kamen in Rußland eine große Menge von Übersetzungen Schillerscher Dichtungen heraus. Der namhafte russische Schriftsteller und Historiker N. M. Karamsin veröffentlichte 1794 in dem

Sammelband „Meine Kleinigkeiten" in Eigenübersetzung das Gedicht von Schillers „Lied an die Freude". 1796 erschien in der Zeitschrift „Musenalmanach" eine Übersetzung des Gedichtes „Der Säemann". 1805 veröffentlichte der hervorragende russische Dichter G. R. Dershawin eine Eigenübersetzung des Gedichtes „Laura am Klavier". Ein Jahr später erschien im Druck „Das Mädchen aus der Fremde" in Übersetzung von A. C. Wostokow. A. S. Puschkin übersetzte im Jahre 1816 das „Punschlied" ins Russische.

Die große Popularität Schillers in Rußland ist unlöslich mit dem Namen des bedeutenden russischen Dichters und Übersetzers W. A. Shukowski verbunden. Eben Shukowski vermochte es, dem russischen Leser die ganze poetische Tiefe und künstlerische Eigenart der Schillerschen Dichtung so markant wiederzugeben. In hervorragender russischer Sprache übermittelt, wurde sie wie Werke der russischen Dichtung aufgenommen, wahrte aber gleichzeitig ihr nationales Kolorit. Viele seiner Übersetzungen, darunter „Der Handschuh", „Ritter Toggenburg", „Das Siegesfest", „Der Taucher" und andere sind bis zum heutigen Tag unübertroffen und werden immer wieder in alle Anthologien und Gesammelten Werke Schillers aufgenommen.

Der revolutionäre Aufschwung, der die fortschrittlichen Kreise der russischen Gesellschaft nach der siegreichen Beendigung des Vaterländischen Krieges gegen Napoleon erfaßte, schuf günstige Voraussetzungen für die Verbreitung von Schillers Schöpfungen in Rußland. Auf den Bühnen von Petersburg und Moskau wurden immer wieder Schillers „Räuber", „Kabale und Liebe" und „Wilhelm Tell" aufgeführt, Werke, die das Publikum durch ihre Tendenz zum Kampf gegen das Tyrannentum und zu hochherziger Liebe gegenüber den Menschen aus dem Volk anzogen. Besonders großen Erfolg erzielte in den Dramen von Schiller der hervorragende russische Schauspieler P. S. Motschalow, der den Karl Moor, den Don Carlos, den Ferdinand und den Mortimer spielte. Dem Zeugnis von Zeitgenossen zufolge bemühte sich Motschalow in der Rolle des Ferdinand jedem äußeren Effekt und falscher Schönheit auszuweichen. In einer abgetragenen, militärischen Uniform betonte er mit seinem ganzen Aussehen, daß Ferdinand dem Präsidenten und der aufgeblasenen Aristokratie, die sich zu den Leiden des Volkes gleichgültig verhalten, die Stirne bietet. Als ideeller Schlüssel, die Gestalt des Ferdinand dem Zuschauer nahe zu bringen, dienten Motschalow die Dichterworte „ich werde dem ganzen Volk erzählen, wie bei uns die Präsidenten gemacht werden". Die Jugend nahm Motschalows Ferdinand mit stürmischer Begeisterung auf. „Wir Studenten", schrieb einer seiner Zeitgenossen, „kannten fast die ganze Rolle auswendig."

Späterhin machte sich Motschalow auch noch durch die meisterhafte Gestaltung des alten Musikanten Miller in demselben Drama einen Namen. Der namhafte russische Schauspieler W. Shiwokini schrieb darüber: „Einen besseren Miller habe ich nie gesehen und werde ich auch nicht sehen. Er schimpfte z. B. den Präsidenten mit dem Wort „Eure Exzellenz" in einer Art, daß es unmöglich scheint, in unserer russischen Sprache ein Schimpfwort zu finden, mit dem man so heftig beschimpfen könnte."

Höchst beliebt in Petersburg war der hervorragende russische Schauspieler A. S. Jakowlew in der Rolle des Karl Moor. Indem Jakowlew die rebellischen Tendenzen der von ihm gestalteten Figur hervorhob, trug er dazu bei, den revolutionären Klang dieses Theaterstücks, das in der russischen Hauptstadt 1814 aufgeführt wurde, noch lauter erklingen zu lassen.

A. I. Herzen erinnerte sich an die Aufführung von Schillers „Wilhelm Tell" in Rußland mit folgenden Worten: „Der Übergang von Wilhelm Tell, der auf dem schmalen Weg in Küssnacht den Vogt erwartete, zum 14. Dezember (Dekabristenaufstand) und zu Nikolai war leicht." Die Dekrabistenschriftsteller, besonders Bestushew-Marlinski, schätzten Schiller sehr hoch, denn sie sahen in ihm ihren Verbündeten im Kampf gegen die zaristische Selbstherrschaft, die Leibeigenschaft und die Polizeiwillkür.

Der demokratische Einfluß der Schillerschen Stücke auf das russische Publikum konnte auch der zaristischen Zensur nicht verborgen bleiben. Nachdem der Dekabristen-Aufstand niedergeschlagen worden war, nahm die Verfolgung des fortschrittlichen Gedankens durch die Zensur zu. Die zaristischen Zensoren entfernten aus den Schillerschen Stücken alle Stellen, die ihnen gefährlich und „umstürzlerisch" schienen. „Die Räuber", „Kabale und Liebe" sowie „Don Carlos" bekam das Publikum in verstümmeltem Zustand zu hören. Nicht von ungefähr gibt der Student Tscheljajew in dem Drama des großen russischen Dichters M. J. Lermontow „Ein merkwürdiger Mensch" seiner Empörung darüber Ausdruck, daß in den Theatern „zerzauste" Räuber gespielt werden.

Trotz der Unterdrückung durch die Zensur war die fortschrittliche russische Kritik bestrebt, das Schaffen Schillers in den weiten Leserkreisen zu popularisieren. W. G. Belinski, der in Schiller den großen deutschen Nationaldichter sah, nannte ihn einen „Tribunen der Menschheit", einen „leidenschaftlichen Anhänger alles Hochstehenden und moralisch Wunderschönen". Belinski gab Schillers Schaffen eine tiefreichende und richtige Bewertung, indem er betonte, daß die Widersprüche in seinen ideellen und künstlerischen Ansichten unlöslich mit den historischen Voraussetzungen verbunden sind, die damals in Deutschland bestanden und „direkt der sozialen Lage der Deutschen entsprangen".

Im Januar 1849 verbot die zaristische Regierung mit einem speziellen Dekret die Aufführung der „Räuber" auf den Petersburger und Moskauer Bühnen. Zehn Jahre später wurde von der Zensur auch das Drama „Kabale und Liebe" verboten. Der zaristischen Regierung gelang es aber dennoch nicht, Schillers Stimme in Rußland zum Verstummen zu bringen. Die fortschrittliche öffentliche Meinung war stärker als die Zensur. In den Jahren 1856—1861 wurden in Rußland die ersten gesammelten Werke Schillers in 9 Bänden herausgegeben. Diese von Gerbel zusammengestellte Ausgabe wurde von den Lesern mit großem Interesse aufgenommen und rief bei der fortschrittlichen Kritik lebhaften Widerhall hervor. Schillers Poesie — schrieb N. G. Tschernyschewski — „ist das flammende Mitgefühl für alles, wodurch der Mensch edel und stark ist. Die Zeit einer solchen Poesie ist nicht vorbei und wird niemals vergehen, solange der Mensch

etwas Besseres als die ihn umgebende Wirklichkeit anstreben wird". Der Schüler und Nacheiferer Tschernyschewskis, N. A. Dobroljubow, widmete der Herausgabe der Werke Schillers drei Sonderartikel. Dobroljubow, der ein großer Schillerkenner und Übersetzer einiger seiner Werke war, bewertete die neuen Übersetzungen von Min, Mej und M. Dostojewski, dem Bruder des berühmten russischen Schriftstellers, sehr hoch.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann man auf den Bühnen Rußlands von neuem weitgehend Schillerstücke zu spielen. Der neue Interesseanstieg des Publikums für die Dramatik des großen deutschen Dichters war in erster Linie mit der verstärkten revolutionären Stimmung in der russischen Gesellschaft zu erklären. Das Spiel der hervorragenden russischen Schauspieler W. A. Karatygin, W. W. Samojlow und anderer in „Die Räuber", „Kabale und Liebe" sowie „Wilhelm Tell" wurde von den demokratischen Zuschauerkreisen mit Begeisterung aufgenommen. Einen bedeutenden Beitrag zur Erschließung der Gestalten der Schillerschen Dramatik leistete die große russische Schauspielerin M. N. Jermolowa. Die von ihr gestalteten Rollen der Johanna von Orleans und der Maria Stuart werden immer zu den markantesten Kapiteln in der Geschichte des russischen Theaters gehören. Der moderne Zuschauer empfing die Jeanne d'Arc nicht nur als historische Person, als Überlieferung aus der fernen Vergangenheit. Hinter diesem mutigen Mädchen, das für die Ehre seiner Heimat eintrat, sahen sie die heldenhaften russischen Frauen, die auf die zaristischen Satrapen schossen und mannhaft dem Tod auf dem Schafott ins Auge blickten. „Ich hatte das unvergeßliche Glück, mit Jermolowa in der ‚Jungfrau von Orleans' zu spielen", denkt die Volkskünstlerin der UdSSR A. A. Jablotschkina zurück. „Nicht nur der ganze überfüllte Saal, auch wir Schauspieler auf der Bühne waren von der Poesie Schillers und unserer Jermolowa gefangen genommen. Nicht nur die übliche Inszenierung, das Herz selbst gebot mir — der Agnes — vor Johanna-Jermolowa, der Volksheldin, der lebendigen Verkörperung der Liebe zur Heimat und des Hasses gegen ihre Unterdrücker, in die Knie zu fallen."

Die Zeitgenossen hoben auch das hervorragende Spiel der großen russischen Schauspielerin G. N. Fedotowa in den Schillerschen Theaterstücken hervor.

„Die hohe Menschlichkeit Schillers machte seine Stücke immer zu gern gesehenen Gästen auf der russischen Bühne", schreibt A. A. Jablotschkina. „Wie heute erinnere ich mich an den von A. I. Jushin verkörperten hochsinnigen Marquis Posa. Wenn Jushin mit erschütternder Kraft sagte: ‚Sire, geben Sie Gedankenfreiheit', schien ein elektrischer Funke durch den Saal zu laufen. Wir alle versetzten uns sozusagen aus Spanien in die damals unter der zaristischen Reaktion schmachtende Heimat, und der bürgerliche Gram Schillers ging uns besonders zu Herzen".

Auch die Provinztheater Rußlands schlossen Schillers Theaterstücke stets in ihren Spielplan ein. A. K. Ljubski, N. P. Rossow, M. T. Iwanow-Koselski und viele andere hervorragende russische Schauspieler hatten sich durch ihre Gestaltung Schillerscher Rollen in Odessa, Woronesh, Samara und Saratow, Kiew und

Charkow einen glänzenden Namen geschaffen. Wie sollte man sich nicht an die Szene in Ostrowskis Komödie „Der Wald" erinnern, als der Provinzschauspieler Nestschastliwzew den grausamen und herzlosen Gurmyshski, Bulanow, Milonow und Bodajew die anklagenden Worte Karl Moors entgegenschleuderte: „Menschen, Menschen! Falsche heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen!" ...

1905 würdigte die fortschrittliche russische Öffentlichkeit unter den Bedingungen der heranwachsenden revolutionären Ereignisse weitgehend den 100. Todestag Schillers. In den damals erschienenen zahlreichen Artikeln über das Schaffen des großen deutschen Dichters wurde die freiheitsliebende, humane Tendenz seiner besten Werke hervorgehoben.

Die große sozialistische Oktoberrevolution eröffnete einen neuen Abschnitt in der Geschichte der geistigen Verbundenheit unserer Leser und unserer Theaterpublikationen mit dem Schaffen Schillers. In den Jahren des Bürgerkrieges erklang die revolutionäre Poesie Schillers mit besonderer Stärke. Bereits am 1. Jahrestag der Oktoberrevolution brachte die Truppe des früheren Alexandrinski-Theaters in Petrograd eine Neuinszenierung des „Wilhelm Tell" heraus. Am 15. Februar 1919 wurde mit der Aufführung des „Don Carlos" das Große Schauspielhaus in Petrograd eröffnet. Theatertruppen, die in ihrem Spielplan „Kabale und Liebe" und „Die Räuber" hatten, fuhren an die Front, um vor Truppenteilen der Roten Armee zu spielen.

Aber nicht nur die Berufstheater wandten sich dem Schaffen des großen deutschen Dichters zu. Laienkunstkollektive der Arbeiter, Bauern und Rotarmisten führten „Kabale und Liebe" und „Die Räuber" auf. A. Tolstoi erzählt in dem Roman „Trüber Morgen", mit welcher Begeisterung Rotarmisten im Jahre 1919 an der Front Schillers „Räuber" aufführten. Der Schriftsteller K. Fedin beschreibt in dem Roman „Ungewöhnlicher Sommer", wie begeistert das Publikum, das inmitten des Bürgerkrieges aufgeführte Theaterstück „Kabale und Liebe" aufnahm.

In den Jahren der Sowjetmacht erwarben sich die Schillerschen Theaterstücke einen ständigen Platz im Spielplan der Theater. 1922 wurde im Kleinen Theater „Maria Stuart" wiederaufgeführt, in den Jahren 1925—1929 wurden „Fiesco" und „Die Räuber" inszeniert, in denen der hervorragende Schauspieler A. A. Ostuschew den Fiesco und den Karl Moor gestaltete, 1933 kamen „Don Carlos" und 1937 „Kabale und Liebe" dazu. In Leningrad hatte das Lensowjet-Theater „Kabale und Liebe", „Maria Stuart", „Fiesco" und „Don Carlos" in seinem Spielplan.

Schillers Werke werden mit Erfolg auch in den nationalen Theatern des Landes aufgeführt. 1936 wurde zum erstenmal auf ukrainischer Bühne im Iwan-Franko-Theater „Don Carlos" gespielt, wobei N. Ushwij, J. Schumski und andere hervorragende ukrainische Schauspieler mitwirkten. Im usbekischen Chamsa-Theater zu Taschkent wurde das Drama „Kabale und Liebe" aufgeführt.

Aber nicht nur unsere Städter kennen die Dramatik Schillers. Auch die

Wandertheater, die die Dorfbewohner betreuen, nehme seine Werke in ihren Spielplan auf.

Zum 150. Todestag Schillers brachten viele Theater der UdSSR Neuinszenierungen seiner Stücke. Das Leningrader Puschkin-Schauspielhaus brachte den „Fiesco", das Kasaner Große Schauspielhaus, das den Namen W. Katschalows trägt, inszenierte „Don Carlos", das Krasnojarsker Theater den „Wilhelm Tell", das Schketan-Theater der Marijischen Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik, das Moskauer Schauspielhaus und das Jaroslawler Theater „Kabale und Liebe", in Welikije Luki und Archangelsk wurde „Maria Stuart" aufgeführt. Alle diese Theaterstücke gehören nach wie vor zum Spielplan vieler sowjetischer Theater. In diesem Jahr, da wir in der Sowjetunion weitgehend die 200. Wiederkehr der Geburt des großen deutschen Dichters würdigen werden, wird das sowjetische Publikum neue Aufführungen von Schillerschen Theaterstücken erleben.

Schillers Werke haben in der UdSSR sehr große Auflagen. Seit 1918 wurden 109 Einzelwerke und Sammelbände in 18 Sprachen der Völker der Sowjetunion mit einer Gesamtauflage von 1 Million 679000 Exemplaren herausgegeben. Es wurden auch zwei Ausgaben der Gesammelten Werke Schillers herausgebracht, in die erstmals ins Russische übersetzte Werke eingeschlossen waren.

„Der hochsinnige, flammende Schiller", wie ihn der große russische Schriftsteller N. W. Gogol nannte, war und bleibt in der Sowjetunion einer der beliebtesten ausländischen Schriftsteller. Seine von heißer Menschenliebe und zornigem Haß gegen die Unterdrücker erfüllten unsterblichen Schöpfungen, die gegen alles gerichtet sind, was die Menschen trennt und sie hindert, ihre geistigen Fähigkeiten frei zu entfalten, bleiben treue Verbündete im Kampf für den Frieden, die soziale Gerechtigkeit und die Völkerfreundschaft.

FRIEDRICH SCHILLER AUF TSCHECHISCHEN SZENEN

Von Vladimír Šrámek (Prag)

Das Verhältnis des tschechischen Theaters zu Friedrich Schiller ist nicht nur das Verhältnis einer Kultur, das Verhältnis der einen Nation zum kulturellen Vermächtnis der anderen, sogar einer benachbarten Nation, deren Leben und Geschichte sich während Jahrhunderten mit unserem Leben eng verknüpften. Es ist nötig sich die Lage des deutschen Volkes im Anfang von Schillers schöpferischer Arbeit und die des tschechischen Volkes zu dieser Zeit zu vergegenwärtigen. Trotz der verflossenen Jahrhunderte fühlten die Tschechen noch den Eindruck der Niederlage der hussitischen Revolution und die Folgen des dreißigjährigen Krieges — den sittlichen und sozialen Zerfall. Man muß sich auch vergegenwärtigen, was Schiller, immer lebend, für die ganze friedliebende Menschheit war und was er noch heute, trotz allen revolutionären Umstürzen in der Welt, oder gerade für diese Umstürze bedeutet. Dann begreifen wir leichter die Intensität des Verhältnisses des tschechischen Volkes zu diesem Advokaten der Menschheit, wie ihn im 19. Jahrhundert der große russische Kritiker Belinskij nannte.

Das tschechische Volk war am Ende des 18. Jahrhunderts im gleichen Verfall wie das deutsche. „Keine Bildung, keine Mittel um auf das Bewußtsein der Massen zu wirken, keine freie Presse, kein Gemeingeist — nichts als Gemeinheit und Selbstsucht", schrieb Friedrich Engels in einem englischen Briefe vom Jahre 1845 über die deutschen Zustände. Außerdem waren die Tschechen nach der Gegenreformation und im kaiserlichen Österreich auch noch aus anderen besonderen Gründen schwer bedrückt. Damals lasen aufgeklärte Persönlichkeiten, bemüht um die Wiedergeburt der tschechischen Nation, des Dichters Worte:

„Des Menschen ist nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns anthut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg."

Hier war es klar, daß der Krieg gegen das bisherige unmenschliche System erklärt wurde, für die einfache Möglichkeit, ein Mensch sein zu können und für menschliche Würde in der Freiheit. Und in seinem Vortrage „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?", sagte dieser Dichter in Mannheim:

„ — — — wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation."

Das waren nicht nur schöne Worte eines fortschrittlichen Bürgertums, das war eine Botschaft eines Menschen, der eine neue Zeit noch vor der französischen Revolution ahnte. Sie enthielten ein nationales Pathos im Sinne der Humanität. Das Theater war für Schiller vor allem ein Mittel zu nationaler Aufklärung und seine Erwägungen über die gesellschaftliche Sendung des Theaters waren wahre, lebensgebende Funken für unsere Wiedergeburt. Gleich im Jahre 1793 werden sie von dem Schriftsteller Prokop Šedivý übernommen und ins Tschechische interpretiert, und im Lebenswerk des ersten tschechischen Dramatikers, Gründers des tschechischen neuzeitlichen Theaters, Josef Kajetán Tyl, bestätigt. In dieser Weise wird der Gedanke des nationalen Theaters zur Grundlage des Lebens der tschechischen Kultur. Der Kampf um das nationale Theater wird dann während Jahrzehnten zur Verkörperung des politischen Streites der Tschechen in Österreich-Ungarn für ihre nationale Existenz. Noch heute bedeutet die edle Architektur des Prager Nationaltheaters am Moldauufer für die großen Massen nicht nur ein Theatergebäude, sondern auch einen echten Dom und geschichtliches Wahrzeichen.

Das war also unsere intime Beziehung zu Friedrich Schiller. Diese Beziehung des jungen, erwachsenen Volkes zu dem revolutionären, ewig jungen Schiller ist viel stärker, gefühlvoller als später die sozusagen offizielle Beziehung der tschechischen Bourgeoisie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der nun vermögenden Bourgeoisie, welche jetzt im alten Österreich, im Wohlstand zu leben begann, und welche aus dem gewagten Schauspiel „Kabale und Liebe" — seinerzeit einem aktuellen, revolutionären, nach Friedrich Engels ersten deutschen politischen Drama — nur Ferdinands und Luisens Liebesgeschichte ohne tiefere Hemmung nimmt und aus dem ganzen grandiosen „Wallenstein" nur die Erzählung des Kellermeisters über die Symbole am Becher beachtet, aber Wallensteins Verse in der Szene mit Wrangel:

„Und kanns der Sohn vergessen, daß der Vater
mit Hunden in die Messe ward gehetzt?"

unbeachtet läßt. Und doch ist in ihnen dichterisch weit mehr ausgedrückt, als im ganzen Kellermeister und seiner sentimentalen Resignation. Hier wühlt Wallenstein in einer eiterigen, schmerzhaften Wunde, welche der „Advokat der Menschheit", Schiller, intuitiv brennend fühlen mußte.

Schiller wurde in Deutschland im Laufe von beinahe zwei Jahrhunderten ausgelegt und mißbraucht, je nachdem sich die gesellschaftlichen Verhältnisse und wachsenden Bedürfnisse der Machtstellung der Bourgeoisie änderten, welche von dem fortschrittlichen Element zum Instrument der Reaktion wurde, ängstlich dem wachsenden Kapitalismus dienend. Und Schiller wird inmitten seines Volkes und auch bei uns gefälscht. Dieser reine, ephebische Schiller wurde in Böhmen sogar — gelegentlich der Jahrhundertfeier seines Geburtstages — durch den Chauvinismus der Bougeoisie zur Stärkung des Zwiespaltes der beiden Nationen mißbraucht.

Aber kehren wir zurück zu dem Beginn unserer Beziehungen. Im Jahre 1786,

also drei Jahre nach der ersten deutschen Aufführung, gibt Karel Hynek Thám seine Übersetzung der „Räuber" heraus. Das tschechisch gespielte Theater war um diese Zeit von wirtschaftlichen Voraussetzungen der Prager deutschen Theater und noch mehr von der Ungunst der österreichischen k. k. Stadthalterei und der Polizeidirektion, und diese wieder von den politischen Interessen des kaiserlichen Wiens, schwer abhängig. Trotzdem wurden die „Räuber", von Thám übersetzt, anscheinend schon in der sogenannten „Bonda" aufgeführt, einem hölzernen provisorischen Bau mitten am Roßmarkt, und im früheren Hiberner Kloster. Die erste tschechische Aufführung der Räuber, journalistisch dokumentiert, fand erst im Oktober 1840 im Ständetheater statt. Dies war aber schon eine neue Übersetzung von Josef Jiří Kolár. Die Behörden waren nie diesem Spiel freundlich gesinnt. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts haben sie seinem „demoralisierenden Einfluß" die Schuld am „Verfall der Sitten" zugeschrieben. Bald aber befürchteten sie, daß Schillers erste Dramen, auch Goethes Spiele und z. B. Lessings „Emilia Galotti", die „Gesinnung des Volkes zu beeinflussen vermögen, mit der französischen Revolution zu sympathisieren". Karl Postl, gebürtig aus Popitz bei Znaim, welcher von Böhmen als Mitglied des Kreuzherrnordens flüchtete und als Schriftsteller Charles Sealsfield bekannt ist, hat in seinem englischen Buch „Austria as it is" im Jahre 1828 geschrieben:

„Die Regierung erlaubt es nicht, Schillers und Goethes Werke in Prag aufzuführen — nicht einmal in verdrehter Form, wie es in Österreich Gewohnheit ist. Der Kaiser befürchtet anscheinend, daß ihre Aufführung die Tschechen zu klug machen könnte. In Prag dürfen nicht einmal Theaterstücke aufgeführt werden, welche im Wiener Hoftheater gespielt werden, da die Tschechen weniger Vertrauen als die Österreicher haben."

Dazu bemerke ich nur, daß die rücksichtslosen Änderungen das vulgarisierte revolutionäre Pathos Schillers an der derzeitigen Prager deutschen Bühne von der Prager „Oberpostamtszeitung" im Jahre 1788 scharf angegriffen wurden und daß in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die „Räuber" trotz allem tschechisch in dem häuslichen Dilettantentheater der Teisinger-Familie in der Pflastergasse gespielt wurden. „Kabale und Liebe", übersetzt von Josef Linda, wurde jedoch diesem Theater von der Zensur verboten. Das drastische Beispiel des Schicksals dieser Übersetzungen von Schillers Schauspielen und deren Bühnenaufführung ist die Übersetzung der „Maria Stuart" von Pavel Josef Šafařík. Er übersetzte dieses Spiel im Jahre 1817; diese Übersetzung durfte im Jahre 1820 der Zensur vorgelegt werden, hat ein „Imprimatur" im Jahre 1831 bekommen und die Aufführung fand erst im Jahre 1851 auf der Bühne des Ständetheaters statt. „Die Jungfrau von Orleans" durfte in diesem Theater erst Ende des Jahres 1838 aufgeführt werden, und zwar am Sonntag nachmittag, dem einzigen Tag, an welchem im Laufe der Woche im Ständetheater in tschechischer Sprache gespielt werden durfte. Die Vorstellung durfte jedoch nur zwei Stunden dauern. Die Schwierigkeiten, welche damals durch die Polizei dem Übersetzer K. S. Macháček verursacht wurden, hatten als Folge, daß Macháček

seinen Plan aufgab, alle Werke Schillers, aus denen er schon ein Bruchstück aus „Wallenstein" publiziert hatte, zu übersetzen. Die Prager Zeitschrift „Ost und West", welche das gegenseitige deutsch-tschechische Verständnis unterstützte, brachte eine umfangreiche Kritik über die Aufführung der „Jungfrau von Orleans". Die Titelrolle wurde von Anna Manetínská, der späteren Gattin des Tragikers, Schriftstellers und Übersetzers Josef Jiří Kolár, gespielt. Kolár stellte in dieser Aufführung den Lionel dar, der Schauspieler und Dramatiker Josef Kajetán Tyl spielte den König, unter dem Pseudonym Skalský. Vorher hat Kolár Karl Moor in den von ihm übersetzten „Räubern" gespielt. Tyl hat den Franz und Manetínská die Amalia dargestellt. Diese drei Namen wiederholen sich. Und es sind dies die Namen der hervorragendsten Persönlichkeiten der tschechischen Bühne. Josef Jiří Kolár ist eine mächtige Gestalt, welche fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch auftritt. Kolár wurde im Jahre 1812 geboren und starb erst als Grandseigneur der tschechischen Bühne im Jahre 1896. Der Darsteller Wallensteins, beider Moors, Mephistos, Hamlets, Lears, Richard II., Jagos, Coriolans, Falstaffs, Shylocks; von manchen dieser Schauspiele war er selbst Übersetzer und Regisseur. Er war auch Autor eigener typischer Schauspielerdramen von barocker Form und Atmosphäre. Er stand im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Tyl, dem Schauspieler-Proletarier, Schöpfer reiner Spiele aus dem Leben, aber auch erschütternder Dramen, wie „Blutiges Gericht" über den Aufstand der Kuttenberger Bergleute zur Zeit des vorletzten Jagellonen, oder „Jan Hus". Dieses Schauspiel ist ein breites, revolutionäres Fresco, getränkt mit dem Geiste des Jahres 1848, in welchem es auch von Tyl, damals einem Abgeordneten des ersten Österreichischen Parlamentes, in Kremsier geschrieben wurde. Tyl verläßt Prag im Jahre 1855, um sich dem Wandertheater anzuschließen und stirbt, ohne die Erfüllung seiner Konzeption des Nationaltheaters, welches er völlig in Schillers Geiste entworfen hat, zu erleben.

Kolár, ein Typus eines außergewöhnlich gebildeten Bourgeois, bleibt in Prag und streitet auf seine barocke Art mit allem, was ihm im Wege steht. Barock ist das Wort, welches immer bei der Charakteristik dieses manchmal bizarren, kosmopolitischen Menschen auftaucht, dessen Weltanschauung und ganze künstlerische Bemühung sich eigensinnig in wilder, lebenskräftiger Romantik entlädt: in allem, auf der Bühne, in der literarischen Arbeit und im Privatleben. Tyl war dagegen in seiner Natur ein edler Kämpfer für die Humanität, für nationale und humane Ideale, ein wahrer Bruder Schillers; er schuf aus künstlerischer Notwendigkeit eigene Dramen, Kolár schrieb seine Übersetzungen großer Meister, mehr um seinen unbändigen Durst nach Selbstgeltung zu stillen. In allen „Wallenstein-" und „Faust"-Übersetzungen erlebte er, was uneingestanden in seinem eigenen Werke fehlte. Doch konnte er auf seinen Schultern über ein halbes Jahrhundert die Last der tschechischen Bühne aus der Zeit des erwachenden schauspielerischen Professionalismus auf die Höhe der Kunst bringen.

Nach den „Räubern" studierte Kolár — noch Ende desselben Jahres — seine Übersetzung „Wallensteins Tod" ein, der er die Szene des Banketts der Generäle aus „Piccolomini" voraussetzte. In dieser Form wurde der dritte Teil der Trilogie

auf der tschechischen Bühne eine Reihe von Jahren hindurch gespielt. Es war ein gewagter Versuch, der aber beim Publikum am Anfang keinen Anklang fand. Kolár selbst bezeichnete die Gründe des Mißerfolges in der Zeitschrift „Ost und West". Die Einstudierung war eigentlich das Werk einer ganz kleinen Gruppe von Pionieren, welche unter ungünstigen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen um das tschechische Theater kämpfte. Die Angehörigen der tschechischen Bourgeoisie, welche eben in dieser Zeit entsteht, die Mitglieder der neuen „Měštanská beseda" besuchen nicht die Nachmittagsvorstellungen am Sonntag. Sie bevorzugen Kotzebues Komödien und Wiener Possen. Die Stütze des tschechischen Theaters bildet das Volk, Handwerker und Mägde, welche vom Lande kamen und noch nicht städtisch verbildet waren. Und dieses Volk, kaum national aufgeklärt, aber desto mehr nach politischen Taten dürstend, konnte nicht von Wallensteins Persönlichkeit, diesem unschlüssigen und undemokratischen tschechischen Feudalen, hingerissen werden.

Schillers Schauspiele wurden aber nicht nur in Prag in der Mitte des 19. Jahrhunderts gespielt. Wir finden Schillers Spur hauptsächlich auf kleinen und ganz kleinen Bühnen. Zur Zeit der Aufklärung wurden die „Räuber" immer wieder auf dem Lande gespielt. Zdeněk Nejedlý erwähnt in seiner umfangreichen Monographie über Bedřich Smetana, daß der Magistrat in Litomyšl die Aufführung der „Räuber" sogar einer deutschen Theatergesellschaft verboten hat. Zu derselben Zeit wurden sie aber in Nové Město in tschechischer Sprache aufgeführt. Wie daraus zu sehen ist, war die Furcht vor dem „Sittenverfall" nicht in allen Landmagistraten gleich gegeben. Besonders zur Zeit Bachs und Schmerlings Absolutismus, bemühten sich die Wandertheater die „Räuber" dort, wo es ging, zu spielen. Prokops Truppe führte zum Beispiel dieses Schauspiel im Jahre 1849 in Chrudim auf, anfangs der sechziger Jahre in Humpolec, Štanderas Truppe, mit welcher Tyl nach seinem Abschied von Prag spielte, hatte in ihrem Repertoire auch „Kabale und Liebe". Merhauts Truppe spielte im Jahre 1867, ebenso in Chrudim die „Räuber" und „Kabale und Liebe". Im Jahre 1865 spielt die Theatergesellschaft Pavel Švandas „Wallensteins Tod" in Pilsen, in Budweis „Die Jungfrau von Orleans" und wieder „Wallensteins Tod", in den Jahren 1868 bis 1874 wieder in Pilsen „Die Räuber", „Maria Stuart" und „Wallensteins Tod". Kramuels Truppe führt in den sechziger Jahren „Maria Stuart" auf.

Doch in denselben Jahren wird Schillers Werk zum Anlaß eigenen Schaffens der heimischen Autoren. Schillers Kult schreitet Hand in Hand mit Shakespeares Kult. Trotzdem Tyl selbst den „König Lear" aus dem Original übersetzte, ist es Kolár, der den Löwenanteil an diesem Kult hatte. Auf seine Veranlassung wird ein Kreis der Shakespeare-Übersetzer um die Edition der Matice Česká gebildet. Außer den Bemühungen Kolárs muß man an dieser Stelle noch die kritische und dramatische Tätigkeit des Schriftstellers F. B. Mikovec erwähnen, und auch den Einfluß Schillers auf die dramatische Schöpfung von Vítězlav Hálek, Václav Vlček, Gustav Pfleger, F. V. Jeřábek und Julius Zeyer. Macháčeks Drama „Záviš Vítkovic" aus dem Jahre 1846, stützt sich stark auf

Schillers „Wallenstein". Mit seiner Tragödie „Dimitr Ivanovič", im Jahre 1856 herausgegeben, knüpft Mikovec geradezu an Schillers Bruchstück „Demetrius" an. Sein Versuch ist teilweise von der poetischen Vollendung von Schillers „Demetrius" abhängig, die von F. Maltitz im Jahre 1817 geschrieben wurde. Dieser Versuch ist aber eine Tragödie einer unglücklichen Liebe, nicht Schillers Verkörperung des Kampfes um historisches Recht und Wahrheit. Es ist „eine große Tragödie ohne tragischer Höhe", wie in seiner Kritik der Dichter Jan Neruda schrieb. Was an seinem Versuch interessiert, ist nur das, daß er später von Marie Červinková-Riegrová zum Libretto für Dvořáks Oper „Dimitrij", die nun auf deutschen Opernbühnen aufgeführt wird, benützt wurde. Bei dieser Gelegenheit ist noch festzustellen, daß „Die Braut von Messina", die sonst als Schauspiel ins Tschechische zweimal übersetzt wurde, der Kritiker Otakar Hostinský zum Opernlibretto für den Komponisten Zdenko Fibich verwendet hat. Zuletzt ist zu erwähnen, daß in den Jahren 1866 und 1886 in Prag, im Jahre 1953 in Troppau Rossinis Oper „Wilhelm Tell", in den Jahren 1954 und 1955 Tschaikovskis Oper „Die Jungfrau von Orleans" in Olmütz gegeben wurden. Das Libretto dieser beiden Opern stützt sich — wie bekannt — auf Schiller-Schauspiele.

Auf ständigen tschechischen Bühnen in Prag, welche sich wiederholt — außer den geduldeten Vorstellungen im Ständetheater — am Rande der Stadt befinden (Novoměstské, Na hradbách, Nové České) gehen aus den Aufführungen von Schillers und Shakespeares Schauspielen Schauspielerindividualitäten hervor, die dann im steinernen Prozatímní divadlo, und vom Jahre 1883 endlich im Nationaltheater, wirken. Wir haben genug über J. J. Kolár und Anna Kolárová-Manetínská gesprochen. Sie beide traten am Anfang der Sechzigerjahre ins Prozatímní divadlo ein, dessen Gebäude bis heute den hinteren Teil des Nationaltheaters bildet. Dort kann Kolár seine Sehnsucht, zu schaffen, stillen, die bisher durch die herrschenden Verhältnisse unterdrückt war. Ob es ihm weiter gelingt, ist nicht mehr wichtig für diesen Artikel und ist eng mit den persönlichen Eigenschaften dieses Regisseurs, Schauspielers und Übersetzers verknüpft. Anna Manetínská stellte damals die Luise, Johanna und Maria Stuart dar.

Im Prozatímní divadlo hat man binnen zwanzig Jahren „Wallensteins Tod" dreimal, die „Räuber", „Maria Stuart", „Don Carlos", „Die Jungfrau von Orleans", „Fiesko" und „Kabale und Liebe" je zweimal einstudiert.

Im Jahre 1863 ist die junge tschechische Wienerin Otilie Malá in der „Jungfrau von Orleans" zum erstenmal aufgetreten. Nach ihrer Verheiratung wirkt Otilie Sklenářová-Malá während vieler Jahre als hervorragende Tragödin der tschechischen Bühne. Im Jahre 1864 spielte sie schon Luise und im Jahre 1865 Maria Stuart. In dieser, für die tschechische schauspielerische Kunst denkwürdigen Vorstellung der „Jungfrau von Orleans" ist mit Otilie Malá auch Jakob Seifert als Raoul aufgetreten. Seifert wirkt auf der Bühne des Prozatímní und schließlich des Nationaltheaters bis in sein Alter hinein, als ein schwungvoller Interpret der Verse von Vrchlický oder Rostand, und als Bonvivant in unzähligen französischen Kammerspielen.

Im Mai 1859 wurden in der Novoměstskáarena „Die Räuber" aufgeführt. In der Rezension dieser Vorstellung schrieb Jan Neruda: „Über einen Anfänger, einen Herrn Mošna, welcher bei dieser Gelegenheit als Kosinský auftrat, kann man vorläufig nichts anderes sagen, als daß er großen Mut hat, es auf der Bühne zu versuchen. Vom Spiel ist keine Spur und die Deklamation ist nur ein Geschrei." Und aus diesem „Anfänger" wuchs nicht nur ein unvergeßlicher Prinzipal der Komödianten in Smetanas „Verkaufter Braut", sondern später dann der unsterbliche tschechische Harpagon und Darsteller erschütternder, leidender Greise, im Geiste der Moskauer — Jindřich Mošna! Die Schauspieler haben auch ihre Schicksale. In dieser Zeit werden Ferdinand in „Kabale und Liebe", Karl Moor und Carlos, von einem schlanken, schönen Mann, Ferdinand Šamberk, später einem ausgezeichneten Komiker-Dickling und Autor der bürgerlichen Lustspiele von Kadelburgs Typus, dargestellt.

Dann kamen schon die Neunzigerjahre. Das Bourgeoispublikum und auch die Bourgeoisschauspielerkunst verlieren den Sinn für die revolutionären Elemente in Schillers Werken und auf der Bühne erscheint der bürgerliche Realismus, auch wenn er oft nur scheinbar ist. Aus Schillers Dramen bleiben auf den Bühnen hauptsächlich die „Maria Stuart", neben den „Räubern" und sporadisch dem 2. und 3. Teil der „Wallensteintrilogie". F. F. Šamberk stellt noch Mortimer dar und die vortreffliche Darstellerin der Johanna d'Arc, Marie Bittnerová, Gemahlin des Darstellers von Salongestalten und Intriganten, Jiří Bittner, mit dem sie einige Zeit Mitglied des Meininger Ensembles war, schafft kurz vor ihrem Tode im Jahre 1898 die Gestalt der unglücklichen Schottenkönigin.

Der Beginn des Realismus brachte — gleichzeitig mit der Furcht vor gesunder Theaterkunst — die Furcht vor Schillers Pathos. Diese Furcht zeigt sich wieder heute in neuer Form. Aber heute ist es eine andere Furcht. Damals, Ende der Neunzigerjahre und am Anfang unseres Jahrhunderts, war sie ein Gegensatz zum schweren Pomp des Burgtheaters, und sie war ein Schutz der Reaktion gegen den wahren Schiller, gegen die Musik seiner reinen Verse und gegen sein Pathos, quellend aus der tiefsten Humanität und aus leidenschaftlichem Kampf des Dichters für Gerechtigkeit und Freiheit. Die heutige Furcht vor Schillers Pathos kommt aus der keuschen Ängstlichkeit, wie man ihm seine wahre Kraft zu verleihen, wie man ihn von einem falschen Ton zu befreien vermöge; Schiller dem Schiller und dem Menschen wiederzugeben. „Es ist nicht möglich Schiller aufzuführen, wenn man Schiller fürchtet", so etwa hat Alexander Abusch im Jahre 1954 anläßlich der Inszenierung von „Wilhelm Tell" im Berliner Volkstheater im „Neuen Deutschland" geschrieben.

Kehren wir aber noch zum Anfang dieses Jahrhunderts zurück. Damals kam die Leitung des Schauspiels im Prager Nationaltheater in die Hände des Dichters Jaroslav Kvapil, des Libretto-Autors zur „Rusalka" von Antonín Dvořák. Bald nach seinem Antritt bringt er nach Prag das Moskauer Ensemble, zum erstenmal durch Europa reisend. Diese Annäherung wirkt unglaublich auf den Regisseur. Kvapil wird zum ersten tschechischen realistischen Bühnenleiter, welcher seine Kraft an Čechov, Gorkij und Ibsen, aber auch an Schiller, Shakespeare und

Goethe prüft. Währenddessen ist auf dem tschechischen Lande, auf der Bühne in Pilsen, Brünn und dann auf der Prager Smíchover Bühne, ein schauspielerisches Paar herangereift, welches eines neuen Repertoires wert ist. Es war Hana Kubešová, später Kvapils Gemahlin, und der bis heute größte tschechische Schauspieler Eduard Vojan. Vojan kommt mit seinen 35 Jahren ins Nationaltheater, aber die ersten Jahre hindurch wird er von dem ersten Direktor, dem Schriftsteller F. A. Šubert, übersehen. Dieser, von dem außerhalb Prags lebenden Publikum geliebte Mortimer, zieht eine ungewöhnliche Aufmerksamkeit des Publikums im Nationaltheater und der Prager Kritik auf sich erst mit seinem Einspringen als Marcus Antonius. Jetzt folgt der wirklich siegreiche Weg Vojans von einer ruhmvollen Rolle zur anderen. Sein Mephisto, elastisch, sarkastisch, souverän, da er, auf einem Felsen sitzend, gegen das Unendliche der ewigen Sphären: „von Zeit zu Zeit sehe ich den Alten gern" sagt. Sein Hamlet wird in drei Einstudierungen dreimal umgestaltet, zum letztenmal bartlos, ohne Perücke, energisch, nicht durch seine Umgebung bedrückt; Richard III., eine personifizierte realistische Bosheit, und Shylock, wie ein Wild von den Venezianischen Gecken gehetzt, welche ins Gelächter ausbrechen, wenn sich der beraubte Vater vom Gericht — in seiner menschlichen Würde unbefleckt — entfernt. Schneidende Ruhe und Konzentration eines Souveräns, ohne leeres Pathos, das war immer Eduard Vojan.

Im Jahre 1909, anläßlich des 150. Geburtstags des Dichters, wagte Kvapil den ganzen „Wallenstein" an einem Abend aufzuführen; die Vorstellung dauerte fast sechs Stunden mit zwei Pausen, und es waren nur minimale Stellen gestrichen. Nicht einmal das Verhältnis von Max und Thekla ist zum Opfer gefallen. Nur Theklas Auftritt mit dem schwedischen Hauptmann wurde ausgelassen. Es war eine großartige Leistung des Regisseurs, der Schauspieler und des technischen Personals, auch wenn die Anordnung der Szene von Karel Štapfer trotz ihrer Realität einen schnellen Wechsel der Bilder ermöglichte. Das Lager vor Pilsen wurde als eine weite Landschaft alter Art aufgestellt, die anderen Pilsner Szenen wurden von beiden Seiten her durch massive Frühbarockeichentüren eingerahmt. Die Egerer Bilder waren viel geschlossener, flacher und niedriger als die Pilsner Bilder, die letzte Szene des Mordes endete jedoch in einem nicht erleuchteten Gang, ins Unendliche führend zur unsichtbaren Tür, durch welche die Mörder einbrachen. Den österreichischen Generalissimus gab der fast sechzigjährige Eduard Vojan, schlank, sehnig, beinahe jugendlich fest, mit scharfem Profil, gelblicher, unbeweglicher Wange, mit eigenem, dunklem und nur wenig ergrautem Haar. In seiner ersten Szene mit der Herzogin zeigte Vojan mit ruhiger Verschlossenheit den ganzen weiteren Weg dieser Gestalt. Erst der ein bißchen näselnde, gewürgte Aufschrei Lamormain! unterbrach die Totenstille.

Es war nicht nur Vojan, der durch seine Meisterkunst mit Kvapil das mächtige Schillersche Fresko schuf, sondern auch eine ganze Reihe von ausgezeichneten Charakterdarstellern: Jan Vávra als Buttler, Karel Želenský als Octavio, und keineswegs an letzter Stelle der proteenhafte Richard Schlaghammer,

welcher von der deutschen auf die tschechische Bühne kam. Zuerst tritt er in „Wallensteins Lager" auf, als der rotwangige, breitschreitende Wachtmeister mit dem Bauch auf dünnen Füßen, räuspernd und spuckend, die Verkörperung des barocken Soldatentums, wie aus Wouwermans Bild. Dann war eine kurze Pause. Die erste Szene der Obersten am Pilsner Rathaus und der Eintritt des Octavio mit Questenberg — und schon erscheint Max, Ferdinands und Mortimers Bruder. Sensitiv, brennend in seiner beginnenden Liebe zu Thekla, erregt durch alles, was er auf seiner Reise in den Alpenländern gesehen hat. Und das war schon wieder Richard Schlaghammer. Auch bei uns wird dieser hundertprozentige Schauspieler vergessen. Noch einige Worte über Vávras Buttler. Es gibt ein photographisches Porträt dieser schauspielerischen Kreation. Verwachsen, finster und unentschlossen; früherer Stallmeister, welcher es bis zum Oberst gebracht hat und der, einmal geschlagen, morden kann. Dann die außergewöhnlich charakteristische Marketenderin, die große Künstlerin Marie Hübnerová. Klein, wie ein Seemann schreitend, ein weibliches unverwüstliches Wesen, ein Vorbild für Brechts „Mutter Courage".

Wenn ich mich dieser Inszenierung Kvapils so genau erinnere, ist es nicht darum, weil es die erste große Regisseurarbeit war, die ich als Student erlebte; dies soll nicht ein Lob vergangener Zeiten sein. Das war wirklich eine bemerkenswerte Tat. Und es ist nicht ohne Interesse, daß Kvapil diese Inszenierung, für die er selbst die Übersetzungen von J. J. Kolár und Bohdan Kaminský anpaßte, im Jahre 1916 in der Mitte des Ersten Weltkrieges wiederholte. In diesem Jahre hat er zu Shakespeares Jubiläum nicht weniger als sechzehn Spiele einstudiert. Es ist fast pikant, daß auch damals Vojans Wallenstein die Situation in einem Lande erklärte,

„das kein Herz für seinen Herrn hat, den ihm
der Waffen Glück, nicht eigne Wahl gegeben."

Damals war Hana Kvapilová nicht mehr am Leben. Sie starb ein Jahr nach dem Besuch der Moskauer, nachdem sie noch die Rolle der Mascha in Čechovs „Drei Schwestern", die der Maria Stuart und die Beatrices in Shakespeares „Viel Lärm um nichts" gegeben hatte.

Nach dem ersten Weltkrieg wird Jaroslav Kvapil im Nationaltheater als Schauspielleiter durch Karel Hugo Hilar ersetzt. In ihm hatte die tschechische Bühne eine weitere Persönlichkeit eines modernen Regisseurs. Wenn wir Jaroslav Kvapil mit Max Reinhardt vergleichen, könnten wir dies ebenso mit Hilar und Jessner tun. Hilar selbst hat jedoch den Weg zu Schiller nicht gefunden. Die Zwanziger- und Dreißigerjahre waren, nicht nur bei uns, Jahre des Aufschwungs des Kapitalismus, und in die paßte Schiller nicht. Während der Jahre von Hilars eruptivem Expressionismus und dann von suchendem Zivilismus wurde auf der Bühne des Nationaltheaters von dem Regisseur Vojta Novák im Jahre 1922 „Don Carlos", in der Übersetzung von Alois Tvrdek und in Hilars Adaptierung einstudiert. Dann im Jahre 1933 wurde in Kvapils bekannter Konzeption, Karel Dostals Regie und mit prächtiger Ausstattung von Vla-

stislav Hofman, „Wallenstein" mit Václav Vydra in der Titelrolle aufgeführt. Endlich wieder in Dostals Regie und in damals neuer Übersetzung von Paul Eisner im Ständetheater „Kabale und Liebe".

In dieser Zeit wurde — im Jahre 1935 — im Weinberger Stadttheater unter dem Regisseur Bohuš Stejskal „Maria Stuart" mit der vortrefflichen damaligen Darstellerin von moderner weiblicher Anmut, Anna Sedláčková in der Titelrolle einstudiert. Nach Jahren wendet sich diese Künstlerin auch Schiller zu — als Elisabeth! Im Jahre 1939 führte das Weinbergertheater die „Räuber", von Otokar Fischer übersetzt, und „Die Jungfrau von Orleans" in der Übersetzung von Bohumil Mathesius auf.

Die führende Schauspielerpersönlichkeit der Hilar-Ära und der folgenden zwei Jahrzehnte war Václav Vydra, Vojans Nachfolger in der großen Reihe moderner Schauspieler. Während Eduard Vojan seinem Publikum wie eine gespannte Saite erschien, scharf wie ein Messer, streng und ernst, wirkte Vydra physisch wie ein trotziger, verzweigter Baum, von Stürmen der Jahrhunderte gepeitscht. Anläßlich des 70. Geburtstages schrieb der Kritiker Josef Träger im Jahre 1946: „Vydras Mephisto ist nicht Vojans Titan, der Gegner der göttlichen Persönlichkeit; er ist vielmehr ein gefallener Halbgott, der niemals seine Bestrafung verzeihen wird und seine Rache an den Leuten nimmt." Dieser Darsteller unzähliger Gestalten des klassischen und modernen Repertoires, von Shakespeares Hofnarren aus der Komödie „Wie es Euch gefällt" zu Ibsens Bischof Nikolaus aus den „Thronprätendenten", Peer Gynt, Ejlert Lövborg, und wieder Dostojewskis Ragožin aus dem dramatisierten „Idiot". Im Jahre 1937 schuf er den alten Miller. Vydras Musikus war direkt ein hellseherisches Durchdringen des Innenlebens eines ehrlichen deutschen Bürgers Ende des 18. Jahrhunderts, ein wahres Bild derzeitiger deutscher Realität ohne Ausweg. Sein bürgerliches Heldentum wurde von der Furcht vor den Folgen seines eigenen Mutes durchströmt. Doch hatte er bei seiner Demut eine bäuerliche wilde Kraft, welche auf die feudalen Despoten spuckt.

Ich habe versucht, in Kürze die Charakteristik der tschechischen Tragöden der letzten hundert Jahre zu erfassen, ohne andere hervorragende Künstler oder andere Schillerinszenierungen erschöpfend zu erwähnen, da ihre Arbeit nicht im Grund unseren Stoff berührt oder für die Grundlinie unseres Verhältnisses zu Schiller nicht unbedingt notwendig erscheinen. Die drei Genannten, Josef Jiří Kolár, Eduard Vojan und Václav Vydra haben aber durch ihre schauspielerische Kraft ihre Umgebung hoch übertroffen und alle drei waren hervorragende Darsteller von Schillers Gestalten auf der tschechischen Bühne. Über Kolárs Wallenstein wissen wir heute natürlich nur aus Theaterkritiken und erhaltenen Erinnerungen seiner Zeitgenossen. Vojans Wallenstein tragen wir, die ältere Generation, in unserem Herzen, und Vydra weilte noch vor einigen Jahren unter uns.

Nach dem Jahre 1945 kehrte die tschechische Bühne im Verhältnis zu Schiller zu ihrer alten Tradition zurück. Der neue Mensch in der Tschechoslowakei übernimmt zielbewußt das ewige Vermächtnis der menschlichen Kulturen und findet in jenem Verhältnis alles, was in gerechten Kritiken über diesen Dichter von den größten Geistern der Menschheit gesagt wurde. Und das innerste Verständnis

Schillerscher Verse klingt ihm in ganz neuer Freiheit. Ihm geht es nicht darum, Schiller zu „entschillern", aber darum, das Falsche zu entfernen, was ihm die Bismarck- und Junkerischen und schließlich die nazistischen Erklärer gegeben haben, um ihn nicht nur bei uns, sondern auch in erster Reihe beim deutschen Volke zu verfälschen. Schiller aber erträgt keine Gier und Unwahrheit. So erscheinen bei uns in letzter Zeit neue dichterische Übersetzungen Schillerscher Dramen. Walter Feldstein übersetzte „Parasit", „Don Carlos", „Fiesko", „Die Jungfrau von Orleans". Vladimír Šrámek, Verfasser dieser Zeilen, hat „Kabale und Liebe", „Wallensteintrilogie" und „Maria Stuart" übersetzt.

Ein neuer Geist im tschechischen Theaterleben gab der Bildung des Volkes neue Möglichkeiten auf neuer Basis, auch durch das System wertvoller Provinztheater, und verschob die Verbreitung der Theaterkultur von ständigen Theatern und Wanderbühnen auf viele Provinztheater, von öffentlichen Mitteln verwaltet. Diese Theater bringen — durch fast tägliche Vorstellungen am Lande oder durch das Zubringen des Publikums in den Sitz des Theaters — auf dem Wege der Bühne die Bildung in die weitesten Schichten. Nach dem Jahre 1945 haben von tschechischen Theatern 19 Bühnen Schillers „Kabale und Liebe", vier Theater — unter ihnen ÚDČA (das Zentraltheater der Tschechischen Armee) — „Don Carlos", vier Theater — wieder mit dem Zentraltheater der Tschechischen Armee — „Maria Stuart" einstudiert. Ein Theater führte „Fiesko", ein anderes „Turandot" und einige den „Parasiten" auf. Bei jeder Inszenierung muß man mit wenigstens dreißig, manchmal aber mit mehr Vorstellungen rechnen. Die Schillereinstudierungen des Prager ÚDČA-Theaters bleiben z. B. mehrere Jahre am Spielplan.

Im ganzen kann man sagen, daß in dem letzten Jahrzehnt Schillers Schauspiele auf 33 professionellen neben unzähligen Amateurbühnen aufgeführt wurden. Die Inszenierung bemühte sich in allen diesen Vorstellungen, sich Schiller soviel wie möglich zu nähern, um heutzutage nicht die unwahre Auffassung von seinen Versen und Prosa zu wiederholen.

SCHILLERS DRAMEN AUF DER JAPANISCHEN BÜHNE

Von Kitsutarō Sugino (Tōkyō)

Mit Tafel XI und XII

Die Restauration des Kaisers Méiji im Jahre 1868, durch die Japan sich zu einem Staate im Sinne der abendländischen Großmächte emporschwang, rief in der japanischen Kultur, somit auch dem japanischen Theater eine entscheidende Umwälzung hervor: Die dreihundertjährige Herrschaft des Tokugawa-Schōgunats trat zurück. Japan, nun endgültig frei, hob seine Abschließung von der ganzen Welt auf. Es begann mit aller Schnelligkeit eine Zeit gewaltiger Arbeit und größter Anspannung aller Volkskräfte, um neben den Großmächten rangieren zu können.

Die Theaterformen, die Japan bis dahin schuf, waren „Kabuki" und „No", die auf der Basis des Feudalismus begründet sind und eine vollendete Kunstform besaßen. Nun aber strömte das moderne Theater Europas, das auf einer ganz anderen Basis, nämlich auf der Basis des Intellektes, steht, nach Japan ein. Es begann nun ein großer Kampf des Traditionell-feudalistischen mit dem neuen, aber bisher ganz unbekannten, modernen Intellekt. Es war selbstverständlich fast unmöglich, die neu einströmende Kultur, die bis dahin von Japan fast isoliert geblieben war, so wie sie ist und direkt zu verstehen, geschweige denn daß Europa selbst sich damals in bewegtem Fortschritt befand. Die europäische Kultur drang auf einmal von ganz Europa, eine nach der andern, in Japan ein. Für das damalige Japan, dem Vorkenntnisse für die europäische Kultur fehlten, war es sehr schwer, diesen Strom europäischer Kunst richtig zu verstehen und verarbeiten. Dies war besonders erheblich bei Problemen des Gedankens und Prinzipien der Kunst. Das gleiche kann man auch bei der Einführung der europäischen Kunst sagen.

Japan hat vom Anfang der Méiji-Zeit, dem Restaurationsjahre (1868) bis heute, während eines Jahrhunderts, neben den alten traditionellen Theatern, „Kabuki" und „No", ein neues Theatergenre „Shin-Geki" (wörtlich bedeutet „Neues Theater") begründet. Heute werden in Japan moderne Stücke genauso wie in Europa geschrieben und auf der Bühne gespielt. Selbstverständlich bilden dabei Übersetzungen europäischer Dramen und deren Einfluß ein bedeutendes Fundament. Fast ohne wichtige europäische Theaterstücke übrigzulassen, sind bis heute Dramen aller Länder Europas ins Japanische übersetzt und aufgeführt worden. Dies Verlangen und diese Inbrunst der Japaner, nicht nur europäische Kultur im allgemeinen, sondern auch europäische Theaterkunst speziell von

Grund auf kennenzulernen und zu verstehen, waren und sind wohl so groß, daß es sich mit dem des Europäers nach Außereuropäischem gar nicht vergleichen läßt. So besitzen wir heute fast alle deutschen Dramen von Hans Sachs bis zu Brecht in japanischen Übersetzungen.

Unter diesen Übersetzungen haben Schillers Dramen besondere Bedeutung in Japan. Die Einführung europäischer Dichtungen begann in Japan mit 1871 (Méiji 4). Darunter war Schillers „Wilhelm Tell" das erste europäische Drama, das im Jahre 1880 (Méiji 13) ins Japanische übersetzt wurde. Bis 1888 (Méiji 21) wurden etwa 60 Dichtungen Europas ins Japanische übersetzt. Darunter wurde Schillers Tell viermal und „Maria Stuart" einmal übersetzt. Übersetzungen in dieser Zeit aber geschahen nicht aus literarischem Interesse, sondern meistens entweder aus politischen oder aus Interesse an der Handlung. Damalige „Freiheits- und Zivilrechtsgedanken" in Japan fanden sich hier in Schillers Drama der Befreiung des Vaterlandes bestätigt. Aber leider waren alle diese fünf Übersetzungen keine vollständigen des Dramas. Die erste Tell-Übersetzung mit dem langen japanischen Titel »Suisu Dokuritsu Jiyū no Tsuru" (Freiheitsbogensehne der Unabhängigkeit der Schweiz) von Tetsutarō Saitō und Masukichi Izumi (1880; Méiji 13) sollte zuerst als Plan in zwanzig Lieferungen veröffentlicht werden; das Programm wurde aber nur mit der ersten Lieferung eingehalten. In der zweiten Tell-Übersetzung von Ikuji Yamada mit dem Titel „Tell, Jiyū no Monogatari" (Tell, Erzählung von der Freiheit) (1882; Méiji 15) und in der vierten von Kazyō Nakagawa (japanischer Titel unbekannt) (1890; Méiji 23) wurde nur die Handlung des Dramas erzählt. Von der dritten Tell-Übersetzung von Ashida (1887; Méiji 20) ist uns leider nichts näher bekannt.

Als zweites Drama von Schiller, das nach Japan eingeführt wurde, wurde „Maria Stuart" von dem bekannten Dramaturgen Ohchi Fukuchi (1841 bis 1906) wiederum mit dem langen Titel „Haru no Yuki Merii no Gosaigo" (Mariens Ende wie Schnee im Frühling) (1888; Méiji 21) als Beilage der Nichinichi-Zeitung gedruckt; diesmal wurde nur der erste Akt des Dramas treu übersetzt, aber in allen weiteren Akten wurde nur die Handlung erzählt. Interessant und wohl für Europäer originell mag es klingen, daß diese japanischen Übersetzungen immer einen langen Titel besitzen. Das kommt daher, weil alle Kabuki-Stücke immer einen langen, den Inhalt des Dramas andeutenden, wortspielerischen und poetischen Titel besaßen, und daß man damals noch nicht von dieser Gewohnheit lassen konnte.

Zum ersten Mal aufgeführt wurde aber Schillers Drama „Wilhelm Tell" erst im Jahre 1905 (Méji 38), anläßlich der 100. Todesfeier Schillers im „Méiji-Za"-Theater in Tōkyō durch die Kabuki-Schauspielertruppe von Enshō. Die Rolle des Tell nahm der Kabuki-Schauspieler Enshō, der spätere Sadanji Ichikawa II. (1880—1940), der im Jahre 1928 mit seiner Truppe in Moskau gastierte und bei der Rückkehr nach Japan auch Länder Europas durchreiste. Der Übersetzer und gleichzeitig Regisseur war Sazanami Iwaya (1870—1933), der in Japan als Einführer der Märchen Grimms und auch mit seinen eigenen Märchen berühmt wurde. Damals waren in Japan gründliche Kenntnisse und das

Verständnis für Aufführungen europäischer Dramen noch nicht genügend vorhanden und auch moderne Schauspieler und Truppen dafür waren noch nicht ausgebildet. So mußte Iwaya die Handlung in die japanische Welt verlegen, um die damals noch an Verständnis des modernen Intellekts mangelnden Kabuki-Schauspieler leichter einzuführen, und auch das Publikum, das die Kabuki-Stücke gewohnt war, besser verstehen zu lassen. Deshalb gab er auch hier, gemäß der Kabuki-Gewohnheit, wiederum einen langen Titel „Suisu Gimin-Den" (Geschichte der treuen Untertanen in der Schweiz). Bemerkenswert ist auch dabei, daß alle Frauenrollen, gemäß der Kabuki-Gewohnheit, von Männern als Frauen dargestellt wurden. Es ergab sich dadurch, daß der Eindruck des Originalwerkes ganz verlorenging: Die Bühnendekoration, die der Regisseur Iwaya entwarf, wurde gegen seine Absicht durch Kabuki-Bühnenmaler ganz kabukimäßig stilisiert, und auch die Spiel- und Redeweise wurde ganz dem Kabukistile gemäß dargestellt. Damals wurden auch Stücke von Shakespeare wie „Julius Caesar" oder „Hamlet" durch Kabukileute in ganz gleicher Weise aufgeführt, so daß man solche Aufführung einfach „Séiyō-Kabuki", d. h. „Europa-Kabuki", zu nennen pflegte.

Der japanisch-russische Krieg war der Anlaß, daß Verständnis und Interesse für Europa sehr vertieft und verbessert wurden. In diesem Sinne mag es wohl sein, daß die Aufführung des Dramas „Sturmglocken" von Georg Engel (übersetzt von Hakkō Yoshida) durch junge Schauspieler der neu gegründeten „Tōkyō-Schauspieler-Schule" im „Ushigome-Kōtō-Engei-Kan" zu Tōkyō im Jahre 1909 (Méiji 42) der erste Versuch im modernen Stil war. Von dieser Zeit an begann die Bewegung des modernen japanischen Theaters, eine ernste Entfaltung anzuzeigen. Im Jahre 1914 (Taishō 3) machte eine gewisse moderne Truppe „Shumi-Gekijō" den Versuch der Aufführung des Dramas „Jungfrau von Orleans" von Schiller. Sie blieb aber ohne Bedeutung. Es war auch zu dieser Zeit, daß drei bedeutende Gelehrte führende Stellungen in der modernen Theaterbewegung einnahmen: Prof Dr. Shōyō Tsubouchi (1859—1935), der Begründer der „Bungei-Kyōkai-Bühne" und des Theatermuseums an der Waseda-Universität zu Tōkyō und auch Übersetzer der ganzen Shakespeare-Stücke, Prof. Dr. Ohgai Mori (1861—1922), der Militärarzt und der erste Übersetzer von Goethes „Faust" und auch vieler moderner europäischer Dramen, und Kaoru Osanai (1881—1928), der Regisseur, „der Vater der modernen japanischen Theaterbewegung" und gleichzeitig Übersetzer vieler europäischer Dramen. Osanai begründete 1923, kurz nach dem großen Erdbeben in Tōkyō, mit seinem Schüler Yoshi Hijikata (1898—1959), der einst in Deutschland bei Carl Heine Bühnenregie lernte, ein kleines modernes Kammertheater mit einem Kuppelhorizont (das war damals in Japan ganz neu) „Tsukiji-Shō-Gekijō". Die Verdienste und Leistungen für die moderne Theaterbewegung waren wirklich so groß, daß nicht nur entscheidende Einflüsse auf die weitere Entwicklung der modernen japanischen Theaterbewegung entstanden, sondern auch daß eine große Anzahl von sehr wichtigen und talentvollen Regisseuren und Schauspielern von heute aus diesem Theater hervorgegangen sind. Hier wurden zwischen 1924—1928 allein 97 ausländische

und 26 japanische Dramen aufgeführt. Unter diesem Repertoire findet man auch den „Wilhelm Tell" von Schiller (Übersetzung vom bekannten Germanisten Tsuguo Sekiguchi), der im April 1928 im Theater „Teikoku=Gekijō", dem damals größten, im modernen Stil gebauten Theater in Tōkyō, aufgeführt wurde, weil das eigene Theater für die Aufführung zu klein war. Diese Aufführung, deren Regie die beiden genialen Regisseure Hijikata und Sugisaku Aoyama (1889—1956) führten, wurde in großem Maßstabe inszeniert, und galt wohl als die erste streng dem Werk gerechte Aufführung des klassischen Dramas in Japan. Dramen vor Lessing wurden in diesem Theater nur drei von Hans Sachs und aus der späteren Zeit dann dieses eine von Schiller (Tell) aufgeführt; vier Dramen von Shake=speare kamen hier ebenso heraus, dagegen keines von Goethe. Im Mittelpunkt des Repertoires standen immer moderne ausländische Stücke. Das ergab sich daraus, daß das Theater dem Erfordernis der damaligen Intellektuellen entgegen=kommen wollte.

1931 wurde „Tell" mit der freien Bearbeitung von Tamotsu Takada unter seiner Regie wiederum vom Kabuki=Schauspieler Ennosuke Ichikawa II. (1888—), der führenden Persönlichkeit im Kabuki=Schauspiel von heute, im „Ichimura=Za"=Theater zu Tōkyō aufgeführt. Zweck und Grund dieser Auf=führung lag in dem Einfall des jungen Ennosuke, der damals unter der feudali=stischen Kabuki=Welt litt und Freiheit begehrte, und auch in seinem Wetteifer mit Sadanji Ichikawa II., der damals mit der Aufführung des Dramas „Cyrano de Bergerac" von Edmond Rostand einen pomphaften Erfolg hatte. Aber allein darin, daß die Kabuki=Schauspieler ein europäisches Drama aufführen, liegen, wie oben schon erwähnt, sehr große und verschiedenartigste Schwierigkeiten und Widersprüche: Außer Tell erhielten alle Rollen japanische Namen; auch Kostüme und Bühnendekoration wurden ganz europäisch ausgestattet; Frauen=rollen wurden hier auch von Männern gespielt. Ein paar Szenen, die für die Kabuki=Schauspieler schwer oder ungünstig zu spielen waren, wurden weg=gelassen oder umgeschrieben: Die Aufführung war selbstverständlich erfolglos.

Im Jahre 1933 (Shōwa 8) wurden „Die Räuber" von Schiller im „Tsukiji=Shōgekijō"=Theater von einer radikalen Kabuki=Truppe „Zenshin=Za" (Theater „Vorwärts"), deren Führer der junge Chōjūrō Kawarazaki (1902—) war, der später mit seinen ganzen Schauspielern zum Kommunismus überging. Der geniale Regisseur und Dramatiker Sakae Kubo (1901—1958) führte Regie mit seiner eigenen, glücklichen und vorzüglichen Umarbeitung in die japanische Welt, und brachte das Werk unter dem japanischen Titel „Yoshino no Tōzoku" (Die Räuber in Yoshino) heraus. Sakae Kubo als der erfahrensreiche Bühnenpraktiker mit seiner ausgezeichneten Fähigkeit half alle die Schwierigkeiten und Widersprüche, welche alle Kabuki=Schauspieler bisher kennzeichneten, zu überwinden. Der Erfolg der Aufführung war so groß, daß er kurz darauf eine Verfilmung mit gleichen Schauspielern und demselben Inhalt veranlaßte. Drei Jahre später, 1936 (Shōwa 11) inszenierte Kubo noch einmal „Die Räuber" im gleichen Theater mit den modernen Schauspielern der „Shinkyō=Gekidan"=Truppe, dies=mal aber in seiner getreuen Übersetzung des Originalwerkes. „Um den Geist

des Humanismus und die positive Romantik des Dramas breit auf der Bühne darzustellen", gab er sich dieser Aufführung mit ganzer Anstrengung hin. Das sorgfältige, akzentreiche Bühnenbild Itō Kisaku's gab dieser Aufführung eine wunderbare effektvolle Mitwirkung. Im Jahre 1938 (Shōwa 13) wurde „Kabale und Liebe" zum ersten Male in Osaka durch die „Kyōdō=Gekidan"=Bühne in der „Ashahi=Kaikan"=Halle in der Übersetzung des Germanisten Hayao Saneyoshi aufgeführt. Wir wissen aber leider nichts Ausführliches davon. Dasselbe Stück wurde aber nach zehn Jahren in Tōkyō im „Teikoku=Gekijō"=Theater in der gleichen Übersetzung durch eine der drei heute in Tōkyō führenden modernen Truppen „Min=Gei" aufgeführt. Obwohl diese Inszenierung Shirō Okakura's keinen besonderen Erfolg haben konnte, wies sie doch ein so hohes Niveau auf, wie das japanische moderne Theaterspieler bisher noch kaum hatten zeigen können. Dieselbe Truppe führte 1955 (Shōwa 30), anläßlich der 150. Todesfeier von Schiller, zum vierten Mal „Tell" unter der Regie Tomoyoshi Murayama's auf in der „Sankei=Kaikan"=Halle in Tōkyō in der Übersetzung des Germanisten Masataka Sakurai.

Die japanische moderne Theaterbewegung begann mit der Einführung der naturalistischen Dramen Europas, durch die ein allzu großer Einfluß ausgeübt wurde. Gerade in dieser Zeit, wo sich der Erneuerungswille mit sprühender Energie emporschwang, sollte Schiller einen großen Anklang in der japanischen Theaterbewegung finden. Aber leider fehlten in ihr noch die Kenntnisse, den gravitätischen Dichter und dessen klassische Dramen aufzunehmen. Deshalb, obwohl das erste europäische Drama, das in Japan eingeführt wurde, Schillers „Tell" war und, wie wir gesehen haben, es mehrere Male aufgeführt wurde, können wir keine Spur vom entscheidenden Einfluß Schillers finden. Vielmehr könnte man wohl sagen, daß auf die japanischen Dramatiker weniger Einfluß von den deutschen klassischen Dramen als von Shakespeare ausgeübt worden ist. Die jüngste Schiller=Forschung in Japan ist aber bedeutend, wie es Erscheinungen vieler Bücher über und von Schiller uns zeigen. Zwei Forschungen davon sind besonders zu nennen. „Schiller und die griechische Tragödie" vom Prof. Dr. Ryōzō Niizeki (1941 Tōkyō, Tōkyō=Dō=Verlag) und „Schiller und die Kultur" von Prof. Dr. Teizaburō Uchiyama (1942 Tōkyō, Ikubun=Dō=Verlag). Das gründliche Verständnis für Schiller in Japan wird immer größer. Eine wahre richtige Aufführung des Schillerschen Dramas ist daher erst in der Zukunft zu erwarten.

ELEONORA DUSE UND ÖSTERREICH

Von Kurt Klinger (Wien—Rom)

(Fortsetzung von Heft 5/2)

Bereitete sich in der Duse, die Hermann Bahr nun so fremd erschien, der Auftritt des Nichtmehrspielenwollens vor: dieser unheimliche Verzweiflungsschrei existenzieller Not, die sich endlich, in der ihr allein gehörenden, selbstbekennenden, nicht mehr scheinenden, sondern seienden Tat erlösen möchte?

Wucherte in der Zeit schon subcutan der Verwandlungsekel? Da es doch menschenunmöglich ist, sich ganz und auf Dauer zu verwandeln. Erreichbar ist nur ein ekstatisches Aufbegehren, Aussichhinausbegehren, in dem das Selbst kurzweilig erblindet und ertaubt, doch gleich erwacht es wieder, erschöpft vom Aufwand und enttäuscht, nun wieder bei sich angekommen zu sein.

Jedenfalls näherte sich die Duse jetzt einem Schauspielertyp, den Bahr als ihr Gegenstück begreifen wollte: den Selbstspielern, die ebenfalls (wie sie) eine eigene, persönlichkeitsgebundene Technik entwickeln müssen, da die üblichen Mittel sie behindern würden. Die Grenzen der Antipoden Duse und Kainz[12]) scheinen vorübergehend ineinanderzurinnen, um sich allerdings rasch wieder zu sondern, denn die Duse macht bei der Selbstbesinnung nicht Halt, sie tritt nur kurz in eigene Dienste, um sich leidenschaftlich dem Dienst eines Höheren zu unterwerfen: der Idee eines religiös-kultischen Theaters. Man muß eben, um von sich fortzugehn, erst einmal bei sich angekommen sein. Um sich ganz zu verschenken, ist es nötig, sich ganz zu besitzen.

Um 1903 dürfte der Prozeß des Durchscheuerns der Verwandlungen einen ersten Höhepunkt erreicht haben. Wohl beschleunigt durch die tragische Affäre mit d'Annunzio, der in übler Spekulation der Duse zum Abschied den Bestseller-Fußtritt seines Romans „Il fuoco" versetzt hatte. Diese Liebe, die wirklich Feuer war, das die Duse täglich mit nackten Füßen durchschreiten mußte, hatte die Verwandlungsbereitschaft ermüdet, sie duldete keine Nora, keine Frau Alving, keine Hedda Gabler neben sich, sie hatte genug an eigener Qual hinauszulodern, genug von eignen Verzichten zu sagen, sie brauchte die Krücken des dichterischen Wortes nicht, sie behielt sie bei, ein wenig mißmutig schon über diese Verstellung. Die Frage ist berechtigt, ob die Duse jetzt „zu sehr Persönlichkeit, zu sehr Charakter, zu sehr Frau geworden war, um wirklich noch große Schauspielerin sein zu können"?[13]).

[12]) Vergleiche Kindermann, Hermann Bahr, S. 80/81.
[13]) Walther Rehm, Rilke und die Duse, Symposion I, Freiburg-München, S. 375.

Sie gastiert wieder für eine Woche in Wien und Bahr merkt an, daß das Publikum noch immer so sehr in die starken Emotionen verliebt sei, daß es gar nicht bemerke, daß die Duse jetzt eine andre sei, als vor elf Jahren. (Möglicherweise ist in diesem Nichtmitgehenkönnen ihrer Gemeinde ein Grund für die Publikumsfeindlichkeit zu suchen, die manche damals an der Duse bemerkt haben wollen.)

Wie nun Bahr die Duse von 1892 der Duse von 1903 gegenüberstellt, das liest sich äußerst zwiespältig, denn, genau besehen, projiziert er jetzt seine spätere Entdeckung der Duse-Individualität in die ersten Begegnungen zurück und läßt das Eruptive in ihrer Spielweise überwiegen, wogegen er doch in seiner Anfangsbeschreibung den Eindruck erweckt hatte, ihr Spiel sei von einer gleitenden Dezenz gewesen — als echter Journalist pflegte Bahr wohl seine „abgelegten" Artikel nicht wieder vorzunehmen.

Er schreibt: „Indem es ihr gelang, die ganze Hölle ihrer Leidenschaften in einen wilden Moment zu pressen und diesen, so wie sie ihn empfand, noch glühend, noch rauchend, mit aller Lava herauszuschleudern, konnte sie einen Furor des Ausdrucks und eine Macht über unsre Sinne, unsre Nerven erreichen, die das Theater vor ihr niemals gekannt hat"[14]). Man beachte die Apostrophierung „ihre Leidenschaften", „so wie sie ihn empfand", und dann den „einen wilden Moment", der präzis der verjährten Bahr-Äußerung widerspricht, die Duse habe keine „große Szene". Wahrhaftig, wie deutbar, wie unergründlich muß diese Frau gewesen sein, wie ganz und gar nicht zu bewältigen, daß sie auch als Erinnerung sich immerfort verwandelte, ja, eine ehrliche Erinnerung beinah unmöglich machte. Bahr jedenfalls spricht jetzt von der Vergangenheit in Worten, als meine er eine andere, sodaß man ihn am liebsten unterbrechen möchte: Pardon, was haben Sie denn plötzlich mit der Sarah Bernhardt?

In der folgenden Passage streift der Kritiker den unterflächigen Verwandlungsekel in den Ausdrucksbemühungen der neuen Künstler. Sie hätten aufgehört, der „emotion forte" und der „sensation rare" zu trauen (den Grenzgefühlen also, den Explosionsrändern des Selbst, den Sprüngen in eine außerordentliche, erstaunliche Verwandlung). Nun hätten sie „Heimweh nach der Tradition der großen Kunst", nach dem Ursprung, nach Maß, nach Kontinuität, nach Selbstbesinnung in jeglicher Weise — auch als längst fällige Besinnung der mitteleuropäischen Schauspielkunst auf ihre Eigengesetzlichkeit[15]).

Es ist „Sehnsucht nach dem Stil", insofern nach Beschränkung und Abgrenzung: von den die Schauspielkunst bedrängenden Gesetzen andrer Künste (der Plastik, der Literatur), aber auch nach Beschränkung der Ekstase, der „schöpferischen Hysterie"[16]), soweit wenigstens, daß eine Herrschaft über Verwandlung und Wandlungs-Begier eintritt und dem Zwang des Metiers die Freiheit des Könnens, die Meisterschaft, gleichgeltend und ausgleichend gegenübersteht.

Man sieht: Das Verwandlungs-Prinzip geht nicht über Bord. Bahr nimmt mit

[14]) Bahr, Glossen zum Wiener Theater, S. 335—337.
[15]) Vergleiche Kindermann, Hermann Bahr, S.188—192.
[16]) Ebenda, S. 291.

der Gegenentwicklung, die er atmosphärisch erspürt, Fühlung und benützt sie, gemäß seinem optimistischen, zukunftsvertrauenden Denken, als Korrektion, als Damm, als heilsamen Widerstand gegen den hinwieder klinischen Verwandlungs=Rausch, wodurch ein Reifen zum Verwandlungs=Stil (bis zur berückenden Entfaltung in den reinhardtschen Illuminationen) erreichbar wird.

Er sieht einen Läuterungsprozeß am Werke — der allerdings von der Duse so rigoros durchlitten wurde, daß er schon ihre freiwillige Selbstverbannung ankündigte. Bahr sieht die dunkle Seite nicht, zumindest nimmt er nicht gebührend von ihr Notiz; mit Befriedigung sogar notiert er, die Duse habe eine Zeitlang „seltsam beklommen, fast verstört, enttäuscht, bange, matt" gewirkt — das sei eben ihr beschwerlicher Übergang zum „Stil" gewesen. Und zitiert, ausgerechnet aus d'Annunzios Falsifikat ihre Worte: „Incominciavo già a scolpirmi — ich fing an mich zu meißeln". Daraus habe sie dann ihre neue, eine wirklich schlackenlose Meisterschaft gewonnen.

Aus dieser verharmlosenden Voreingenommenheit bona fide entwirft Bahr nun sogleich ein Gegenwartsbild ihres Spiels, das vermuten ließe, die Duse sei so ruhig, so erdenlos geworden, wie eine gnadengewisse Priesterin. Wieder entzeitlicht und typisiert er sie.

„Die wilden Töne sind erloschen, der Tumult ist verstummt; sie hat jetzt die sanfte Ruhe der Meister und die einfachsten Mittel genügen ihr jetzt: ein Schatten auf der weißen Stirn, ein Zucken oder Huschen um den Mund, eine ganz leise fließende Flexion in der süßesten Stimme. Diese unsäglich schamhafte und stille Kunst ruht wie ein spiegelnder Teich mit Nenupharen im Monde, so rein und von einer solchen limpidezza, daß das Schauspiel zur Andacht wird, die uns erfühlen läßt, wie Schönheit doch durch ihre bloße Existenz schon ein Glück ist, das einzige Glück, für das zu leben sich verlohnt."[17])

Verwunderlich ist da zunächst einmal die naive Auffassung der Schönheit (nicht einmal böcklinisch, dessen Teiche doch viel trügerischer glänzen), und dann, daß Bahr gar kein Argwohn kam, diese gestillte, in sich gerundete Ruhe des Erreichthabens könne ein Komprimat der Verzweiflung über das Unerreichbare sein. Worum die Duse schon inbrünstig rang, war, aus ihrem Leben mehr als eine Karriere zu machen, und der Entschluß beginnt sich in ihr durchzusetzen, wenn dies nicht möglich sei, eben ein Leben ohne Karriere zu riskieren. Wir möchten ihren Stilwillen nicht leugnen, doch sehr bezweifeln, ob er zur Bekräftigung der Bahrschen Richtlinien taugte. Stil vermag der Überlegenheit zu entspringen (der Stil Goethes nach der italienischen Reise), er kann ebenso Krisenzeichen sein (etwa der Stil Hölderlins), letztes Halten und Anklammern an klare Gefaßtheit, bevor der Innendruck sich entlädt und die Trümmer der Form in die Luft wirbeln. Stil als Versuch, Ordnung zu ersetzen, eine nicht mehr herstellbare innere Harmonie hinterrücks doch noch in sich wachzurufen — wie nah ist das dem Schauspielertrick, Ursache und Wirkung für vertauschbar zu halten: da ich weine, wenn ich traurig bin, müßte es doch auch gelingen, durch Weinen

[17]) Bahr, Glossen, S. 337.

Trauer in mir zu erzeugen. Dann ist Stil Schwelle zum Chaos, harmonischer Einstand selbstmörderischer Dissonanzen.

Ein Jahr später, 1904, vermerkt Bahr in seiner Kritik der Erstaufführung der Komödie „L'autre danger" von Maurice Donnay, daß die leeren, durch und durch verlognen und durch und durch theatralischen Szenen des Stücks einfach an der Schönheit der Duse abgeflossen seien. Sie habe von nichts anderem zu reden gehabt, als von Sinnenlust und Sinnenleid, und doch sei eine ganz moralische Wirkung von ihr ausgegangen, eine Katharsis, wie bei einer Tragödie.

Aber er fürchtet nicht, wie diesmal das Theatralische, so könne einmal die ganze Schein- und Zauberwelt Theater an der Duse abgleiten. Auch der Trugschluß bleibt unerwogen, daß von einem Verwandlungsspiel ja niemals eine moralische, eine geistig-klärende Wirkung auszugehen vermag, sondern nur eine Emotionswirkung, die berauscht und betäubt. Das Theater als Ort vorgestellter, mitvollzogner, auf Nachahmung drängender Moral — eben als „moralische Anstalt" — verlangt naturgemäß den Dar-Steller, den Hin-Steller, schlankweg den „metaphysischen Realisten", den Bahr als äußerst überwindungswürdig hingestellt hatte[18]). War die Duse auf dem Weg zu solcher „Metaphysik"? Das würfe wieder ein Licht voraus, auf ihren Konflikt mit Max Reinhardt.

In ihrer Zwischenstation (das Erbauungstheater beinah hinter sich und ein religiös-asketisches Theater als Ahnung weit vor sich), verfuhr sie allerdings weder „metaphysisch", noch „dialektisch" — sie „verfuhr" überhaupt nicht mehr. Sie war (fast schon im Sinne von gewesen), unerreichbar für die Sonden, Nadeln und Messer, für das ganze blitzende und blitzgescheite Stichprobenbesteck eines Theaterkritikers, das einer Lebenstragödie gegenüber unweigerlich versagt. Der Theatermann Bahr war für den „Fall Duse" nicht mehr zuständig, da die Duse aufhörte, für das damals mögliche Theater zuständig zu sein. „Die Geschöpfe, welche sie vor uns verkörperte", merkt Hofmannsthal an, „waren nur die Sklavinnen, die zu den Füßen eines königlichen Scheiterhaufens verbrannt werden. Oben aber, zuhöchst, verzehrte sich in den gleichen Flammen der Leib einer Göttin".

Hofmannsthals Bericht aus dem gleichen Jahr „Die Duse 1903" ist eines der ergreifendsten und dichterisch-tiefsten Prosastücke, die wir in deutscher Sprache besitzen, eine äußerste Station der Kritik, ihr seltner Übergang von Reflexion in Ausdruck, von Literatur in Poesie. Bestürmt von schmerzlicher, hymnischer Klarheit rechnet der Dichter mit der eignen und der Verwandlungsbegierde seiner Zeit ab, scharf und schonungslos, indem er ihren Flucht- und Fluchcharakter aufzeigt. So leidenschaftlich sich diese Generation einst in Erscheinungen verschleuderte, um dem Selbst und dem bedrohenden Tod durch Beweise der Vitalität zu entrinnen, so leidenschaftlich müht sie sich jetzt zum Selbst zurück, entsetzt von der Leere, die von jederlei Rausch nebst dem Gefühl der Blamage und einem drückenden Schuldkomplex übrigbleibt. Das Fluchhafte aber daran ist, daß die Verwandlung den Reiz betörender Gifte durch Körper, Geist und Seele sendet, einen Reiz, den nur neuerliche Verwand-

[18]) Hermann Bahr, Frankfurter Bericht.

lung befriedigt. Unterdrückt man ihn, macht er rasend, dann schlaff und ohnmächtig. Er stürzt den Befallenen, den Süchtigen in eine lange Rekonvaleszenz und dies mitten aus einer blühenden Scheingesundheit.

Hofmannsthal erkannte, was seiner Zeit bevorstehe: eine lange, zermürbende „Entziehungskur" mit ungewissem Ausgang und wohl auch schon, daß er selbst ein erstes Opfer der Ernüchterung sein werde — er sieht das Verstummen voraus, das ihn nächstens befallen sollte, nächstens auch Rilke. Da helfe dann wohl einzig Geduld haben, warten, bereit sein und hoffen, daß die Lähmung befristet sei oder in einen gnädig-sanften Untergang münde. Die Hauptemotionen der letzten Jahre vor dem großen Krieg — nachtschwarze Verzweiflung und ebenso verzweifelte Hoffnung — waren damit verbindlich vorausgesagt. Für alle diese Stadien aber, für Flucht, Ekel, Ohnmacht, Harren und neuen Aufbruch (wer weiß, zu welchem Ende?), findet Hofmannsthal die Chiffre im einsamen Lebensweg der Duse.

Schon was Bahr als „Stil" anspricht, nimmt sich in Hofmannsthals Deutung viel weniger beschönigt, viel gefährlicher aus: Es sei nun eine solche Zauberkraft in dieser Frau, daß sie den Kahn, auf dem sie fährt (ihre Rollen) zum Sinken zwinge, eine solche Seele lebe in ihr, daß vor der Erhabenheit ihrer Gebärden jedes Stück, in welchem sie spiele, aus seinen Fugen geht.

Da ist nichts von Meisterschaft, nichts von „klassischer" Besonnenheit ausgesagt, deren Leitspruch doch konträr dem barocken Überschwingen „Genug sei genug" heißen müßte. „Ihre Natur ist unfähig, sich zu verbergen", das bedeutet, die Duse hat sie nicht mehr in der Gewalt. Ihr Stil ist eben der hölderlinsche End-Stil. Und daß Hofmannsthal dies erfühlt, beweist er damit, daß er in die erste Periode seines Berichts, die den Fluchtweg der Duse anschaulich macht, wie um eine Verwandtschaft zu bekräftigen, das Hölderlin-Zitat aus dem „Schicksalslied" einflicht: „Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen". Der Vielbelesene hätte auch andre Zitate zur Hand gehabt — an Schicksalssprüchen fehlt es ja dank dem „deutschen Schicksal" in der deutschen Poesie nicht — dieses allein schien ihm hieherzugehören, denn es bedeutet: Es geht dem Tode zu, Verwandlungen, was sind sie andres, als jedesmal der hochquellende Schaum an den gestuften Klippen — wir stürzen weiter, die Richtung ist vorgezeichnet, das Wasser hat als Schaum nicht aufgehört, Wasser zu sein.

Und er beobachtet, daß die Duse in allen Verwandlungen, die sie jetzt noch vollzieht, viel zu sehr sich selbst gehört. Wenn der Vorhang fällt, sei sie einsam und schüttle die Spuren des Spiels wie angeflogenen Staub von sich ab: eine Geste verächtlichen Wegwischens. Das Dunkel eines geheimen Unmuts lege sich dann wie ein Schatten auf ihr Antlitz. „Sie hat sich gegeben und nicht ausgegeben . . ."

Da trifft den Dichter mit einem Schlag die Erkenntnis, daß die Duse so gereift ist an der Glut ihrer Schmerzen, den gelebten und den gespielten, daß sie größer geworden ist, als die Schicksale, die sie darstellt, daß sie dort angelangt ist, wo man die Antigone zu spielen reif ist oder wo man überhaupt Theater zu spielen aufhört.

War nicht auch diese Zeit schon so gereift und größer geworden, als menschliche Stimme, als Wort und Bild und Klang auszudrücken vermögen? Hofmannsthal findet, die Duse leide an den Grenzen ihrer Kunst — die Zeit litt an den Grenzen der Künste, an der Unvollziehbarkeit, das heranfinsternde Verhängnis in den Griff zu bekommen, zu gestalten und damit vielleicht zu bannen. Ihre einzige, freilich dürftige Erleichterung konnte nur noch sein, zu sagen, daß ihr das Sagen verwehrt sei: dieses schläfenwunde, sterile Ächzen Rilkes „Ich will sprechen!" in einem sinnfälligerweise dem Tode dedizierten Gedicht[19]).

Wenn die Duse nun reif war, das Theater zu verlassen, so war die Epoche reif, von der Welt-Bühne abzugehn. Aber würden sie es können? In ernster Entschlossenheit, im Einverständnis?

Hofmannsthal sieht, daß die Duse einem furchtbaren Zwiespalt entgegenlebt: dem Ekel, und wenn sie ihm nachgibt, dem Wunsch zur Umkehr. Es wird sie drängen, keine Schauspielerin mehr zu sein, kaum aber wagt sie die Trennung, wird es sie ins Theater zurückjagen. So hetzt den Süchtigen der Zwang des vergifteten Blutes wieder den Genüssen zu, die er doch längst schon fürchtet und verachtet.

Noch spielt die Duse, aber „die Niedrigkeit der erfundenen Begebenheiten, die Lügen der bemalten Leinwand, die Erbärmlichkeit der ganzen Sache brennt auf ihr wie ein vergiftetes Gewand. Sie wird es auf irgendwelche Weise von sich abreißen, auf einmal wird sie wiederkommen, allein, eine keusche Lampe neben sich statt des erlognen Lichtes der Soffitten, und wird lesen, Hymnen des Pindar oder Dialoge des Platon. Und der Strahl ihrer Augen, die Schatten, die über ihre strahlende Stirne fließen, eine einzige Gebärde ihres Armes werden das ganze, das entzückende Schauspiel sein, auf das sich tausende Augen heften werden. Vielleicht aber wird ein tiefer Drang sie zwingen, aus jenen Hymnen des Pindar, die strahlen wie Perlenbänder, die erregteste zu wählen. Vielleicht wird sie ihre Arme heben, wird, ihrer selbst vergessend, die Füße setzen wie zum Siegestanze, wird das Haupt zurückwerfen und es nicht ertragen, nur eine göttlich beseelte Stimme zu sein, wird ein göttlich beseelter Leib sein wollen, eine tragische Tänzerin, eine Schauspielerin. Und wenn sie einmal die Hände gerungen hat, wenn sie einmal die Schauder einer rührenden Schwäche hat durch ihren Leib fließen lassen, so wird es sie zurücktreiben, und sie wird wieder sein wollen, was sie heute ist".

Hofmannsthal sagt zuletzt, manche empfänden etwas wie Furcht vor der Duse — sicher zählt auch er sich zu diesen Fürchtenden, denn wer erschräke nicht vor einem Gleichnis, das dem einzelnen und der Allgemeinheit eine quälende, seelenfolternde Zukunft voraussagt. Denn auch das „Reich" geriet jetzt aus „tiefem Drang" in eine Kette immer nochmals verzögerter Abdankungen. Selbst im Todeszucken, 1918, als der Abfall schon vollkommen war, hörte es nicht auf, unter dem Espenlaubzepter seines letzten, niemanden mehr beherrschenden Herrschers auf ein Comeback zu hoffen.

(Schluß folgt im nächsten Heft)

[19]) Vergleiche Walter Rehm, S. 387.

AUS DER WERKSTATT DER „ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO"

Von Francesco Savio (Rom)

Wir haben den „Redattore Capo" der „Enciclopedia dello Spettacolo" gebeten, aus der Arbeit an diesem umfassenden, in der Casa Editrice Le Maschere, Rom, erscheinenden Nachschlagwerk zu berichten. *Die Redaktion.*

Die organische Wechselwirkung zwischen den einzelnen Formen des Schauspiels präsentiert sich unserem kritischen Bewußtsein so klar, daß sie hier nicht bewiesen werden muß. Dessenungeachtet ist das Unternehmen des verdienstvollen betrauerten Theaterhistorikers Silvio d'Amico, in einer einzigen Enzyklopädie, die sich aus Tausenden von Beiträgen zusammensetzt, alles das zu sammeln, was das Welttheater aller Zeiten betrifft, mutig und von weiter kultureller Bedeutung.

Denen, die sich anschlossen, d'Amicos Lieblingsidee in die Tat umzusetzen (vor allem seine Söhne Fedele und Sandro und der Regisseur und Autor Luigi Squarzina) eröffneten sich mehrere gleichermaßen fruchtbare Wege. Nach reiflicher Überlegung und verschiedenen Versuchen kam man überein, der künftigen „Enciclopedia dello Spettacolo" eminent gelehrte Aufgaben zuzuweisen, ohne ihre Funktion als Sammelpunkt der — isolierten und nicht organisch zusammenhängenden — Studien über einzelne Formen des Schauspiels aus den Augen zu verlieren. Man verwarf deshalb die Idee, die Enzyklopädie nur auf die Persönlichkeiten gewidmeten Beiträge zu beschränken, selbst wenn ein konsequentes Nachforschen über das, was ein Dramatiker auf dem Gebiete der Filmschriftstellerei oder ein Musikkritiker etwa auf dem Gebiete der Opernregie geleistet hat, fruchtbar an bedeutenden Resultaten sein könnte.

Die fast 20.000 Beiträge, aus denen sich die Enzyklopädie zusammensetzt (das Werk besteht aus neun Bänden, von denen bereits fünf erschienen sind), verteilen sich auf Kategorien, die leichter nach dem Inhalt zu charakterisieren sind als durch Bezugnahme auf diese oder jene Art des Schauspiels. Von den Persönlichkeiten gewidmeten Beiträgen abgesehen, die die größte Anzahl darstellen (Dramatiker, Komponisten, Regisseure, Choreographen, Librettisten, Drehbuchautoren, Dirigenten, Bühnenbildner, Kostümbildner, Marionettenspieler, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Zirkus- und Varietekünstler, Impresarios, Mäzene, Produzenten, Kritiker und Theaterhistoriker) setzt sich die „Enciclopedia dello Spettacolo" aus Beiträgen vorwiegend historisch-kritischen (Nationen, Gattungen, Richtungen), chronistischen (Städte) und technischen (von der Bühnentechnik bis zur kinematographischen Mechanik) Inhalts zusammen. Besondere Beiträge sind dem Bühnenjargon, den Rollen (in den verschiedenen Ländern), den berühmtesten Bühnenfiguren (von Medea und Hamlet bis Don Giovanni und Faust), den einzelnen Berufskategorien, der Dramaturgie und ihren Elementen (Akt, Sequenz, Taktarten, Finale usw.), den technischen und künstlerischen Disziplinen des Schauspieles (Akustik, Gesang, Rezitation, Photographie, Regie) und schwieriger klassifizierbaren Themen (Moral, Exotik) gewidmet. Wertvoll sind Beiträge über Almanache und Jahrbücher, Enzyklopädien, Lexika und Sammlungen; natürlich fehlen auch Hinweise über Theaterschulen, Kinotheken, über die Geschichte des Theater- und Kinobaues, über Autorenrecht, Mietverträge, Masken usw. nicht.

Die Bezeichnung „Spezialenzyklopädie", die man im allgemeinen auf Nachschlagewerke, die auf ein begrenztes Gebiet ausgerichtet sind, anwendet, paßt also nicht auf die „Enciclopedia dello Spettacolo", die den Zweck hat, sowohl verwandte als auch verschiedene Materien in einen einheitlichen organischen Zusammenhang zu bringen. Zieht man den Charakter der Universalität des Werkes in Betracht (sei es in geschichtlicher oder geographischer Hinsicht), wird man leicht die Schwierigkeiten verstehen, die die Redaktion zu überwinden hatte, um sich für jeden Sektor des Theaters der Mitarbeit der bekanntesten internationalen Gelehrten zu versichern (Sprechtheater, musikalisches Theater, Tanz, Kino, Zirkus, Zeitschrift, Operette, Marionetten, Jazz usw.).

Bei fast allen nicht Persönlichkeiten gewidmeten Artikeln (und häufig auch bei denen) haben sich heikle Probleme in Konzeption und Ausführung ergeben, die das schwierige Aufeinanderabstimmen mehrerer Kapitel von verschiedenen Verfassern unter demselben Nenner betreffen. Es wurde praktisch kein Beitrag gedruckt, bei dem die Redaktion von irgendwelchen Änderungen Abstand genommen hätte (um innerhalb der Enzyklopädie das Gleichgewicht zu wahren und Widersprüche zu vermeiden). Aber auch bei den biographischen Beiträgen trat man oft an zwei oder mehrere Gelehrte heran, indem man jedem derselben die Behandlung eines bestimmten Aspektes der Persönlichkeit und künstlerischen Tätigkeit des betreffenden Künstlers anvertraute, ganz zu schweigen von den verschiedenen Kapiteln über die „Karrieren" der meisten Autoren (von Tschechow oder Goldoni), die für jedes Land bekannten dortigen Gelehrten anvertraut wurden. Die Arbeit der Redaktion wurde unersetzlich im analytischen Nachprüfen der von den Mitarbeitern gelieferten Daten und im Aufstellen eines riesigen Zettelkatalogs für Titel und Stoffe, den nunmehr nicht nur die Redaktoren, sondern auch die Mitarbeiter selbst zu Rate ziehn. Die Nützlichkeit dieses Katalogs kann besser gewürdigt werden, wenn man bedenkt, daß jedem Beitrag, der Autoren (Theaterschriftstellern, Komponisten, Dekorateuren, Choreographen, Filmregisseuren) oder darstellenden Künstlern gewidmet ist (Dirigenten, Regisseuren, Schauspielern), ein möglichst vollständiges Verzeichnis ihrer Werke angefügt ist, für die jeder detaillierte Nachweis zur Verfügung steht.

Wenn die „Enciclopedia dello Spettacolo" auch nicht frei von Lücken und Kompromissen ist (ich habe die Ehre an der Spitze ihrer Redaktion zu stehen), präsentiert sie sich doch als ein sehr brauchbares Instrument und eine nicht unbedeutende Etappe auf dem Wege der definitiven Erhebung der Studien über das Theater (in seiner tiefen Einheit verstanden) zu einer kulturellen Aventgardetat. Es ist zu hoffen, daß auf den von der „Enciclopedia dello Spettacolo" wenn auch noch in mancher Hinsicht unvollkommen eröffneten Wegen neue Kräfte und Initiativen weiterwirken. Unsere Aufgabe — weniger bescheiden als sie erscheint — ist, zu einem Zusammentreffen und einer Realisierung solcher latenter Kräfte beizutragen.

Von den fünfhundert (und mehr) Mitarbeitern der „Enciclopedia dello Spettacolo" seien hier unter vielen anderen angeführt: für die klassische Antike: Carlo Anti, Margarete Bieber, Raffaele Cantarella, Quintino Cataudella, Paul-Marie Duval, Edmond Frézouls, Gunther Jachmann, Biagio Pace, Ettore Paratore, Gennaro Perrotta, Ervin Roos, Bruno Snell, Franz Stoessl; für das mittelalterliche Theater: José Romeu Figueras, Ezio Franceschini, Grace Frank, Paolo Toschi, Glynne Wickham; für das moderne dramatische Theater (Deutschland und Österreich): Alois M. Nagler, Hans Knudsen, Heinz Kindermann, Otto Rommel, Willi Flemming, Herbert Ihering, Joseph Gregor; Spanien: José Ares Montes, Cesco Vian, Arturo del Rojo; Italien: Bruno Brunnelli, Carlo Grabher, Corrado Pavolini, Ermanno Contini, Gioggio Petrocchi, Mario Apollonio, Niccolò Gallo, Renato Simoni, Giorgio Prosperi, Luigi Russo, Achille Fiocco, Gianfranco Falena, Giuseppe Petronio, Ireneo Sanesi, Manlio Dazzi, Silvio Giovaninetti, Raul Radice, Tullio Pinelli; Großbritannien: Leo Hughes, R. Southern, Allardyce Nicoll, Sybil Rosenfeld, W. W. Greg, F. S. Boas; Frankreich: Antoine Adam, Léon Chancerel, Charles Dédéyan, Maurice Descotes, Raymond Lebègue, Pierre

Mélèse, Georges Mongrédien, Clarence David Brenner, Charles Beaumont Wicks, Edward B. Ham, Giovanni Macchia, Diago Valeri; Rußland: Jurij Dmitriev, Dmitrij Dejsmor, Ettore Lo Gatto; andere Länder: José Cid Pérez, Luiz Francisco Rebello, Serafim Leite S. J., Dolores Martí de Cid, B. Hunningher, Seymour L. Flaxman, Agne Beijer, Torben Krogh, Zbigniew Raszewski, Józef Szczublewski, Jerzy Got; für das musikalische Theater: Willi Reich, Hans Kühner, Leo Riemens, H. H. Stuckenschmidt, Emile Haraszti, R. Alois Mosser, Eugenio Gara, H. C. Wolf, Eric W. White, Walter H. Rubsamen, Werner Bollert, Claudio Sartori, Francesco della Corte, Massimo Mila, Nino Pirrotto, Emilia Zanetti, Guido Pannain, Nicolas Slonimsky, Kurt Blaukopf, Rena Moisenko, Ulderico Rolandi; für Tanz und Ballett: Marie Françoise Christout, S. Kragh-Jacobsen, Ann Hutchinson, Arnold L. Haskell, Anton Dolin, La Meri, Nathalie Rene, Cyrill W. Beaumont, Mary Clarke, G. B. L. Wilson, John Percival, Anatole Chujoy; für Dekoration und Kostüm: André Boll, Denis Bablet, Franz Hadamowsky, Günther Schöne, Rolf Stegars, Pericle Ansaldo; für das Varieté, die Zeitschriften, Zirkus und Jazz: Ernest H. Short, Harold Scott, A. E. Wilson, Mollie Sands, Bernard Sobel, Ennio Grammatica, Alessandro Cervelatti, André Hodeir, Leonard Feather; für den Film: Georges Sadoul, Lotte H. Eisner, Carlos Fernándes Cuenca, Guido Aristarco, Ángel Zúñiga, Rachael Low, A. M. Brousil, René Jeanne, Charles Ford, André Bazin, Carl Vincent, M. A. Prolo, Roger Manvell, Roder Régent, Georges Charensol, Marie Seton, Jean Painlevé, Ludwig Gesek, Pierre Leprohon, Fernaldo di Giammatteo, Giulio Cesare Castello, Roberto Paolella, Friedrich von Zglinicki. Die verschiedenen Sektoren werden geleitet von: Luigi Chiarini (dramatisches Theater; Berater: Paul Blanchart, John Gassner, Sabatino Moscati, E. F. Palmieri, Jaroslaw Pokorný, Jacques Scherer u. a.), Massimo Bogianckino, Rodolfo Celletti, Giorgio Graziosi, Guido Turchi und Roman Vlad (musikalisches Theater; Berater François Lesure), Gino Tani (Ballett; Berater: Aurel M. Milloss, Ivor Guest und Lillian Moore), Francesco Savio (Film: Berater Fausto Montesanti und Davide Turconi), Elena Povoledo (Bühnenbild und Illustrationen). Die Redaktion bilden: Nino Borsellino, Giorgio Brunacci, Andrea Camilleri, Paolo Chiarini, Bruno Gentili, Guido Neri, A. M. Ripellino, Luciana Stegagna Picchio (dramatisches Theater); Luisa Pavolini, Boris Porena, Franco Serpa (musikalisches Theater); Umberto Tani, Vittoria Ottolenghi und Dea Frontini (Kino, Tanz und Bühnenbild).

(Übersetzung: Konrad Schrögendorfer).

BESPRECHUNGEN

DER RENAISSANCE=BAND VON KINDERMANNS „THEATERGESCHICHTE EUROPAS"

Von August Closs (University of Bristol)

Zu: H. Kindermann: „Theatergeschichte Europas", Band II, Otto Müller Verlag, Salzburg 1959, 496 Seiten, 44 Tafelbilder, 102 Textillustrationen).

Was schon der erste Band von Professor H. Kindermanns großer „Theatergeschichte Europas" versprach, hält in vollem Maße der zweite, der das europäische Theater der Renaissance=Zeit in kräftig gezeichneten Bildern an uns vorüberziehen läßt. Betrachten wir die Renaissance als Ursprungsepoche für vieles, was uns die „Neuzeit" hindurch begleitet, dann ist es H. Kindermann gelungen, uns zu zeigen, wie hier auch für das Theater der einzelnen Völker die Grundlagen des Neuen geschaffen werden, ohne darüber die Kontinuität des Überkommenen aufzugeben.

Im Gegensatz zu den im ersten Band behandelten Zeiträumen handelt es sich im Renaissance=Zeitalter um ein großes theatralisches Energiezentrum, von dem aus die vorbildliche Wirkung zu den anderen Völkern Europas ausstrahlt. Mit fast dramatischen Mitteln zeigt H. Kindermann, wie die theatralischen Neuerrungenschaften Italiens eine Nation nach der anderen erreichen und was nun dort daraus wird. Denn das ist das wichtige Neue an H. Kindermanns Forschung, daß er nicht nur — wie Borcherdt — die italienische Einwirkung und die Nachahmungseffekte aufzeigt, sondern daß er uns miterleben läßt, wie diese theatralische Botschaft Italiens in jedem Lande auf andere Voraussetzungen trifft und wie nun in jedem Falle ganz andere Amalgamierungsprozesse entstehen. Mit außerordentlicher Dynamik werden diese „Überschichtungs= und Durchdringungsvorgänge", wie H. Kindermann sie mit eindringlicher Beweiskraft nennt, vor Augen geführt und in so leuchtenden Farben, wie die Lebensgestaltung der Renaissance selbst sich abspielte.

Was diesem Bande der „Theatergeschichte Europas" aber besonderen wissenschaftlichen Reiz und Wert verleiht, ist nicht zuletzt das Bestreben des Verfassers, uns das Theater inmitten des Lebens der einzelnen Völker aufzuzeigen. So wird die „Position des Theaters im Kulturgefüge" der Nationen sichtbar, wobei das Gemeinsam=Europäische in seinem modernen Werdeprozeß eine ebenso große Rolle spielt wie die politische Eigenstaatlichkeit, die soziale Struktur und die geistige Situation der einzelnen Völker, die diese Position des Theaters bedingen.

Mit glänzender Präzision und mit Verwendung von modernsten theaterwissenschaftlichen Methoden wird uns etwa die prächtige Welt des italienischen Renaissancetheaters in ihrer ganzen Vielfalt nahegebracht. Die großartigen Trionfi der italienischen Fürsten tauchen leibhaftig vor unseren Augen auf; wir werden Zeuge der Wiedergeburt des antiken Theaters. Die „Commedia erudita" wird in Entstehung und Entfaltung vorgeführt. Schäferspiel und Fischerspiel werden in ihren reizvollen Renaissance=Anfängen gezeigt. Die italienische Renaissance=Tragödie wird anschaulich in ihren theatralischen Erscheinungsformen gewürdigt, und die mächtige Kunst der italienischen Intermedien rauscht da empor wie ein al fresco=Gemälde.

Natürlich erfahren die Inszenierungsform und die Bühnenarchitektur, die Darstel=

lungskunst und das Bühnen-Kostüm eindringlichste Beleuchtung. Auch dabei wieder werden ganz neue Perspektiven sichtbar, die über die bisherige, stets sorgsam berücksichtigte Forschung in vielem hinausgehen. Es ist H. Kindermanns Geheimnis, die geistesgeschichtlichen Konstellationen mit den theatergeschichtlichen in engste Beziehung zu setzen. Dadurch ergeben sich oft die überraschendsten Einsichten, die uns mit einemmal klarmachen, wieso tatsächlich die Renaissance die Wiegenstunde des modernen Europa auch für die Entwicklung des Theaters und seiner Wirkungsenergien war und wie es hier um eine „Auffächerung der Welttheater-Motive" in Drama und theatralischen Verkörperungskräften ging, die bis zum heutigen Tag weiterwirken.

Der Glanz des französischen Hoftheaters der Renaissancezeit wird — in der Begegnung mit den italienischen Anregungen und in ihrer Erwiderung aus Eigenstem — überaus lebendig, ebenso aber der theatergeschichtliche Werdeprozeß der französischen Tragödie, der Komödie und der ersten französischen Wandertruppen. Von besonderer Wichtigkeit erweist sich auch das sonst so oft übergangene Kapitel „Das Theater im politischen und religiösen Kampf".

Auch das niederländische Renaissance-Theater wird in seiner mehrseitigen Entwicklung gezeigt. Die europäische Bedeutung des niederländischen Humanistentheaters wird hier zum erstenmal in seiner antithetischen Position gegenüber der Bühnenwelt der Rederijker in voller Kontrastschärfe herausgearbeitet, wobei die Inszenierungsformen samt ihrer „bürgerlichen Symbolwelt" anschaulich vor Augen gestellt werden.

Mit besonderer Liebe ist das Renaissance-Theater des deutschen Sprachgebietes behandelt. Die einzelnen Zentren des Humanistentheaters sind in ihrer Eigenart voneinander abgegrenzt. Die wahre Größe von Konrad Celtis, dem „Erzhumanisten", seine Bedeutung auch als Spielleiter, tritt auf Grund vielfach neuer Forschungen in helles Licht. Auch die Bedeutung von Chelidonius, dem Wiener Schottenabt, als Dichter-Regisseur, ist noch nie bisher so deutlich erkennbar gemacht worden. Aber ebenso werden die sonstigen Leistungen der Universitäten für das deutsche Humanistentheater, bis nach Frankfurt an der Oder hin, in lebhafter Schilderung vorgestellt. Fastnachtspiel, Bürgerspiel, Meistersingerbühne, diese zeitweise so umstrittenen Gebiete, werden mit souveräner Kenntnis der Forschungslage auf vielfach eigenen Wegen vor dem Leser ausgebreitet und gedeutet. Deutschland, Österreich, die Schweiz — alles kommt zu seinem besonderen Recht. Von außerordentlicher Eindringlichkeit ist etwa auch der Abschnitt über die Aufführungspraxis der Hans Sachs-Zeit und über Hans Sachs als Spielleiter. Auch die Erörterungen über „Hans Sachsens theatralisches Menschenbild" enthalten viel Neues.

Überaus fruchtbar wird schließlich die Gegenüberstellung von frühem Schultheater (z. B. mit wichtigen Darlegungen über Straßburg) und frühem Jesuitentheater. Der Vergleich von „Konzentrationsdrama" und „Entfaltungsdrama" wird in seine theatralischen Auswirkungen verfolgt. Der Straßburger Inszenierungsstil, der des Wiener, der des Kölner Schultheaters, wird dem der Jesuiten in dieser Frühzeit gegenübergestellt. Sodann aber wird das Gemeinsame in der Darstellungs- und Inszenierungsform herausgearbeitet und gerade dabei stellen sich viele neue Ergebnisse ein.

An den Schluß des Bandes sind die Kapitel über das skandinavische, das ungarische und das slawische Renaissancetheater gerückt. Auch für viele wissenschaftliche Leser werden sie gewiß Neuland bedeuten. Wir müssen sehr dankbar sein, daß hier zum erstenmal der geglückte Versuch gewagt wurde, auch diese wichtigen Wirkungsfelder des europäischen Renaissancetheaters in das gesamte „Kräftespiel" miteinzubeziehen. Ist schon das skandinavische Renaissancetheater von erheblicher Bedeutung, desgleichen das ungarische — was erst bedeutet für ganz Europa das südslawische, vor allem das dalmatinische! Daß H. Kindermann uns dafür die Augen öffnet und die dortigen Bühnenereignisse mit europäischen Maßstäben messen, sie in den großen Zusammenhängen sehen lehrt, verdient unsere volle Anerkennung.

Ursprünglich war daran gedacht, Renaissance und Barock in einem Bande zu behandeln. Er wäre jedoch zu umfangreich geworden. So hat man sie geteilt und England so wie Spanien, wo die Grenzen zwischen renaissancemäßigen und barocken Erscheinungsformen fließend sind, dem Barockband vorbehalten. Wir finden diese Lösung schon deshalb gut, weil so auch das Renaissancetheater in seiner ganzen Erscheinungsfülle ausgebreitet werden konnte.

Eine große Zahl von ausgezeichnet reproduzierten Illustrationen, darunter auch wundervolle farbige, sowie eine ganze Reihe von wichtigen Erstveröffentlichungen, begleiten den überaus lebendig geschriebenen Text. Von kaum zu überschätzender Bedeutung für uns wissenschaftliche Benützer sind aber nicht nur die genauen Hinweise in den Anmerkungen, sondern ganz besonders die Bibliographie, die allein fünfzehn eng bedruckte Seiten füllt. Das ist eine Pionierarbeit, weil es ja bisher noch gar keine theatergeschichtliche Bibliographie auf europäischer Basis gibt. Auch die vergleichenden Zeittafeln verdienen ein Studium für sich, weil sie Einblick bieten in die unerwarteten Gleichzeitigkeiten völlig ungleichartiger Bühnenereignisse.

Insgesamt also darf man diesen II. Band von H. Kindermanns „Theatergeschichte Europas" als wichtigen Schritt in der Entwicklung der Theaterforschung bezeichnen. Das Denkmal des europäischen Theaters, das da im Wachsen ist, bedeutet eine Leistung, die internationale Geltung für sich in Anspruch nehmen darf.

DIE ERINNERUNGEN EINER GROSSEN OPERNSÄNGERIN

Von Hans Knudsen (Universität Berlin)

Zu: Frida Leider, Das war mein Teil. Erinnerungen einer Opernsängerin. Berlin 1959. F. A. Herbig Verlag (Walter Kahnert). 232 Seiten.

In seiner Berliner Dissertation „Die Lebenserinnerungen deutscher Schauspieler. Die Gründe für ihre Entstehung, ihr Inhalt und seine Auswertung für die Theaterwissenschaft." hat 1956 K. P. Landgrebe gezeigt, was wir von Memoiren Theaterschaffender zu halten haben: wir müssen skeptisch sein, weil so oft egozentrische, auch von Eitelkeit nicht freie, Selbsthochschätzung der Hinderungsgrund dafür ist, daß wir für die Theaterwissenschaft und ihre Rekonstruktions-Aufgaben wenig von den Selbstbiographien haben. (Zu den guten und ergiebigen Ausnahmen gehören die Erinnerungen Eduard von Wintersteins.) Wir werden aber immer wieder wünschen (und vielleicht, wo wir es vermögen, bitten und drängen), daß der Bühnenkünstler über sich selbst berichtet und festhält, was er erlebt hat. Die Sängerin Frida Leider hat eine internationale Geltung durch große Leistungen erreicht, und so hat sie ganz gewiß ein Recht, ihre Erlebnisse niederzuschreiben. Schon das eine Moment macht das Buch angenehm: sie ist völlig frei von Eitelkeit oder Angeberei, alles wird schlicht erzählt, aber natürlich kennt Frieda Leider ihren (in heißer, verantwortungsbewußter Arbeit und Disziplin erarbeiteten) Wert. Diese immer wieder als maßgebend betonte Auffassung von ihrer künstlerischen Verpflichtungen, ihre steten Bemühungen um die Erhaltung, Pflege, Steigerung der stimmlichen Mittel erwecken allen Respekt vor der Persönlichkeit. Es ist nicht so, daß Frida Leider ausführliche Darstellungen eines Theaters und seiner Arbeitsleistungen im Einzelnen gibt; aber von den Persönlichkeiten, mit denen sie zu tun gehabt hat, gibt sie Eindrücke wieder. Mit den großen Dirigenten, auch wenn sie persönlich schwierig waren, ist sie immer gut ausgekommen, ob das Furtwängler, oder Leo Blech, oder Kleiber, ob es Bruno Walter oder Tietjen oder Knappertsbusch war. Unter den Sängern standen ihr Lauriz Melchior und seine Frau besonders nahe. Nur ein einziges Mal kommt in dem Buch eine Rollenabsage vor (S. 115), die aus — völlig berechtigter — Selbsteinschätzung not-

wendig war: 1929 sollte sie, damals schon acht Jahre lang Mitglied der Berliner Staats=Oper, in zweiter Besetzung in Bayreuth auftreten, da hat sie Siegfried Wagner ein Nein gesagt. Es ist der Anerkennung wert, daß Frida Leider fast ganz darauf verzichtet, Lobeshymnen der Kritik abzudrucken, das hat sie auch gar nicht nötig. Sie sagt aber auch — einmal! —, wie ruppig sich gelegentlich die Besserwisser in der Zeitung benahmen, wenn einer schrieb: „Frau Leiders Aussehen war so unvorteilhaft, daß man sich nicht wunderte, als Don Giovanni sich von ihr abwandte." Frida Leider kann auch erzählen. Bei ihren Gastspielen in aller Welt, in Paris, London, Mailand, Wien, Barcelona, Stockholm, Buenos Aires, Chicago, San Francisko, New York usw. erlebt sie Land und Leute und plaudert darüber. Und die Darstellung der Zeit im Frühjahr 1945, also der Russen=Invasion in Berlin, wo sie in Pansin, im Osten der Hauptstadt, ein Haus hatte, liest sich ausgezeichnet: als die russischen Soldaten dort ihr großes Bild als Brunhild in der „Walküre" sahen mit Panzer, Helm und Speer wollte man sie erschießen, weil: „Soldat". Auch die Jugendjahre im sparsam geführten Elternhaus geben ein schlichtes Bild davon, wie sie, zur Lehrerin bestimmt, Bankangestellte wurde, und sich allmählich die Mutter dem Wunsch der Tochter, Sängerin zu werden, nicht verschloß. Die ersten Engagements waren Halle, Rostock, Hamburg; dann aber beginnt die große Karriere. — Das Buch hat ein sorgfältiges Register.

EINE GESCHICHTE DER BRANDENBURGISCH=PREUSSISCHEN SCHLOSSTHEATER

Von Heinz Kindermann (Universität Wien)

Zu: Herbert A. Frenzel, Brandenburg=preußische Schloßtheater. Spielorte und Spielformen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 59, Berlin). Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1959, 268 Seiten und 54 Abbildungen.

Längst schon gehörte es zu den dringenden Anliegen der Theatergeschichte, in ihre epochalen Entwicklungsdarstellungen auch die Geschichte der Schloßtheater mit einzubeziehen. In vielen Teilen Europas spielte ja im 17. und 18. Jahrhundert, zum Teil auch noch im 19., die Theaterkultur des Adels eine ganz besondere Rolle. Nicht nur am Hof des regierenden Fürsten, der Könige und Kaiser gingen die entscheidenden Ereignisse des höfischen Theaters vor sich, sondern gerade auch auf den oft sehr abgelegenen Schlössern musischer Adelsgeschlechter. Nun wurden gleich von zwei Seiten her derartige Versuche unternommen: Dr. Herbert A. Frenzel, der Schriftführer der Berliner Gesellschaft für Theatergeschichte, legt eine Geschichte der brandenburg=preußischen Schloßtheater vor; und angesichts des Haydn=Jahres veröffentlicht Dr. Mátyás Horányi im Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften ein reich illustriertes Werk: „Das Esterhazysche Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte" (von dem im nächsten Heft ausführlich berichtet werden soll).

Unter außerordentlichen Schwierigkeiten hat Frenzel die Materialien für sein Werk zusammengetragen: vieles hat der letzte Krieg ja vernichtet. Die Zerreißung Deutschlands hat die Quellenergründung nicht leichter gemacht. Aber alle Archive, die des westlichen und die des östlichen Deutschland, haben Dr. Frenzel ihre Bestände zur Verfügung gestellt. So konnte er ein sehr intensives Bild dieses theatralischen Lebens auf den brandenburgisch=preußischen Schlössern zeichnen.

In einem Einleitungskapitel umreißt der Verfasser zunächst ganz allgemein „Die Geburt des höfischen Theaterspiels aus dem Fest". Er erzählt von Lusthäusern, Reithäusern, Ballhäusern und Orangerien. Er stellt vor Augen, wie es an vielen Stellen

zur Errichtung ständiger Schloß=Schauspielhäuser kam, wo vorher erst provisorische Theater kurzfristig benützt wurden. Und er klärt auf, wieso die Adeligen zu Förderern des Theaters wurden. Er zeigt freilich auch eine grundlegende Schwierigkeit auf: da es sich um Aufführungen im engsten Kreis handelte, gibt es keine Kritiken: „Dieser Mangel an beschreibenden Wertungen erschwert nicht nur die Rekonstruktion des Verlaufes einzelner Vorstellungen, sondern auch eine Urteilsbildung darüber, wieweit die Musenliebhaber, sofern sie sich selbst auf diesen Bühnen betätigten, auch Lieblinge der Musen gewesen sind und wieweit die Berufsschauspieler, zunächst die italienischen und die französischen, später die deutschen, durch ihre Mitwirkung den einzelnen Veranstaltungen ein künstlerisches Gewicht gaben." (S. 19.)

Nun aber setzt der imponierende Entwicklungszug ein, der mit den Aufführungen im Schloß und auf dem Stallplatz zu Berlin im 17. Jahrhundert beginnt und bis tief ins 19. Jahrhundert führt. Wir erleben die Errichtung der ersten brandenburg=preußischen Schloßtheater unter Friedrich I. und Sophie Charlotte mit: das Opernhaus in Lützenburg ersteht vor uns in seiner äußeren Gestalt und seinem Spielplan. Wir werden Zeugen all der lockenden Aufführungen in den Schlössern Oranienburg, Schönhausen und Potsdam. Sodann wird uns Einblick gewährt in den Verfall der Schloßtheater unter Friedrich Wilhelm I., dem Förderer des „starken Mannes" Johann Carl von Eckenberg. Dieser Possenreißer war es, der mit seinen akrobatischen Kunststücken und Harlekinaden das Herz des Soldatenkaisers gewonnen hatte.

Das änderte sich grundlegend zum Besseren unter Friedrich II. Schon in seiner Kronprinzenzeit gab es denkwürdige Aufführungen in Rheinsberg. 1740 aber ließ Friedrich der Große im Schloß zu Berlin einen großen Komödiensaal errichten. Schon im April 1741 trafen in Berlin italienische Sängerinnen ein, „die Graun auf seiner Reise engagiert hatte" (S. 45). Gleichwohl kam das theatralische Leben im Berliner Schloß erst seit der „Tartüff"=Aufführung von 1753 endgültig in Fluß.

Mit besonderer Liebe nimmt sich Frenzel des Theaters im Stadtschloß Potsdam an. Und noch viel präziser werden wir über das nach Abschluß des Siebenjährigen Krieges errichtete Theater im „Neuen Palais von Sanssouci" unterrichtet. Von ihm gibt es außer dem Grundriß auch Querschnitt= und Portalzeichnungen. Baugeschichtlich und bühnengeschichtlich ebenso interessant sind die Aufschlüsse über „Die Orangerien zu Charlottenburg und Potsdam=Sanssouci als Spielorte".

Ging es bis dahin um theaterbaugeschichtliche Darlegungen — nun wird die spielplanmäßige Verwendung der Schloßtheater bis zum Tode Friedrichs des Großen in sehr lebendiger Darstellung erörtert. Wir erfahren Genaueres über „Das Personal des französischen Schauspiels, die italienischen Intermezzisten und das Ballett". Die Spielplan=Schichten werden vor uns ausgebreitet; die dekorative Ausstattung wird abschließend charakterisiert.

Nach einer knappen Erläuterung von „Theaterbau und Theaterspiel am Hof des Prinzen Heinrich" wird das reiche Theaterleben in den Schlössern Berlins und der Mark Brandenburg analysiert. Welche Vielfalt taucht da vor uns auf! Auch das reizvolle Thema: „Königin Friederike Luise, das Schloß Monbijou und Aufführungen in Freienwalde" wird behandelt.

Aus der Zeit Friedrich Wilhelms III. lockt vor allem das Kapitel: „Lalla Rookh und das Fest der Weißen Rose"; auch das Haustheater im Prinzessinnen=Palais verdient unsere Aufmerksamkeit. Erst recht aber so denkwürdige Aufführungen in Berliner und märkischen Adelspalais, wie die „Faust"=Aufführung im Palais Radziwill und in Monbijou. Auch sonst erhalten hier alle die adeligen Theaterliebhaber der Mark Brandenburg ihr Denkmal.

Aus dem Kapitel „Die Schloßtheater Friedrich Wilhelms IV. zwischen Tradition und Reform" ist insbesondere der Abschnitt „Tiecks Inszenierung auf dem Theater im Neuen Palais" lesenswert. Das umfassende Kapitel „Schloßtheater in den alten preußischen Provinzen" aber erfüllt uns mit besonderer Achtung und auch mit Schmerz: denn es ist heute verlorenes Land, wo einst in hoher Kultur auf ost=

preußischen Adelssitzen, in westpreußischen, pommerschen oder schlesischen Schloßtheatern gespielt wurde.

In einem Schlußkapitel wird noch das ausklingende Schicksal der alten Schloßtheater, ihr Weg in neuer Zeit skizziert.

Von großer Bedeutung ist es, daß Frenzel in den Anmerkungen vieles aus den so schwer heute zugänglichen Akten publiziert, die er als Quellen benutzte. Ein ausführliches Literaturverzeichnis sowie Register der Orte und Personen schließen den Band ab. Wir betrachten ihn als einen willkommenen Beginn für hoffentlich noch zahlreiche nachfolgende Arbeiten über die Schloßtheater Europas. Methodisch und sachlich ist Frenzels Arbeit in jeder Hinsicht zu bejahen. Auch die Ausstattung darf als vorbildlich betrachtet werden.

Isolde Emich, Max Mell. Der Dichter und sein Werk. Wien 1957. Amandus-Verlag. 83 Seiten.

Wenn alle bedeutenden Dichter unserer Zeit so einfühlsam, kenntnisreich und klug interpretiert würden, wie dies Isolde Emich in ihrem Büchlein über Max Mell gelingt, wäre viel für das wirkliche Verständnis der Dichtung unserer Zeit getan. Die Art, wie hier Mensch und Werk dem Leser nahegebracht werden, ist vorbildlich. Takt, Wissen, offener, weiter Lebenshorizont und Kunstempfinden lenken der Verfasserin die Feder und machen das Lesen des Werkes zu einem Genuß. Und dabei vermißt man keineswegs echte Wissenschaftlichkeit der Aspekte, wahrhaft lebendiger Aspekte, wie sie dem Werk und Leben Max Mells entsprechen. Die geschilderten Begegnungen mit Marie von Ebner-Eschenbach (Erlebnis des Knaben Mell, der eine schlichte Stammbucheintragung erhält) und mit Hans Carossa (Weltkrieg, an der Front) prägen sich unvergeßlich ein. Erste Josefstädter Theatereindrücke des Kindes verlieren auch in der Berichterstattung ihren Zauber nicht: „Es wurde ein französisches Feenmärchen gespielt. Das Kind war von der lieblichen Prinzessin, die unter einer Eselsmaske anmutig herauszuschauen wußte, ganz entzückt. Nach Schluß der Vorstellung, da ihm die Mutter das Mäntelchen anziehen will, ist es plötzlich verschwunden, wird gesucht, gefunden, und erklärt auf alle vorwurfsvollen Fragen nur: ‚Ich wollte mir das ganze Theater anschauen.' — War es das? Oder trieb den Knaben das Verlangen, aus dem Wunderbaren nicht mehr in den Alltag entlassen zu werden? — Hat dieses Kind auf so eigenmächtige und gefahrvolle Art empfinden, lieben, leiden und handeln müssen, damit der Dichter daraus sein Bild und sein Wort, seine Welt gewönne? Dezennien später wurde, im Gedenken an jenen unvergeßlichen ersten Theaterbesuch, wesenhaft Geistiges aus eben diesem Schimmer des Sinnenhaften ausgesprochen: ‚Aber in das Wirkliche sind wir nur grausam verzaubert, es kommt der Augenblick, da klappt sein Eselskopf hinauf, und ein himmlisches Angesicht sieht uns an: es ist die Wahrheit.'"

Das dramatische Werk Mells, vom „Apostelspiel" bis zur „Jeanne d'Arc", vom Laientheater der kleinen Dorfgemeinden bis zur Bühne des Burgtheaters, zieht in seiner schlicht vornehmen und doch so kraftvollen Gestaltwelt am Auge des Lesers noch einmal vorbei. — Besonders reizvoll und eigenartig originell ist das Verständnis der Verfasserin für Sprache und Vers, für den Zusammenhang von Stoff und Wortwahl. Das Büchlein ist sparsam mit Zitaten, wo aber solche gebracht werden, sind sie aus intimer Kenntnis des dichterischen Gesamtwerkes sicher und glücklich ausgewählt. Eine Zeittafel ergänzt den Text.

Diese Deutung von Leben, Wesen und Werk Max Mells, dessen 77. Geburtstages wir in diesen Tagen gedenken, ist eine erfreuliche und gelungene Gabe an den Dichter und an alle, die ihn lieben und verehren.

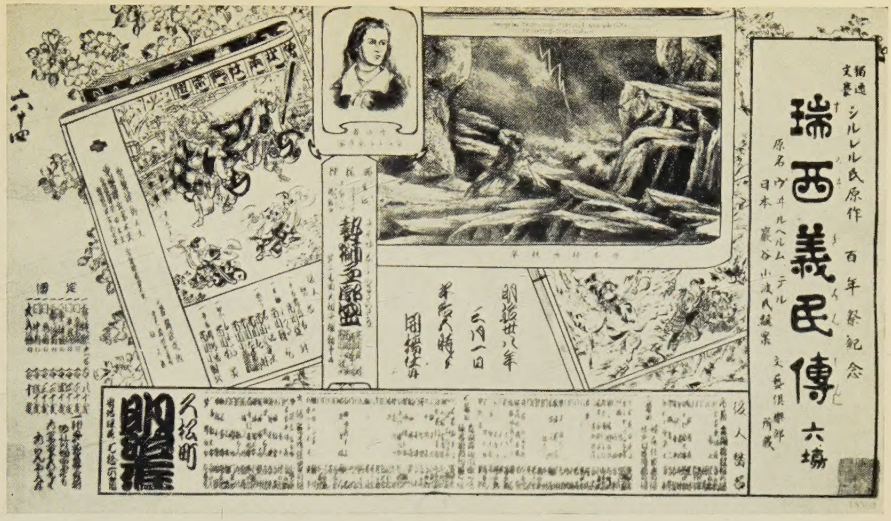
Margret Dietrich (Wien)

1. Maria Stuart=Aufführung an der Texas University, 1959. Links Elisabeth (Kate Casey), rechts Leicester (Karl H. Schober)

2. Maria Stuart=Aufführung an der Texas Christian University, 1959. Links Elisabeth (Elizabeth Schwarz), rechts Maria Stuart (Grace Selvin)

1. Kabale und Liebe. Aufführung im Schauspielhaus in Gorki, 1935, mit Miller (P. Judni)

2. Maria Stuart. Aufführung im Moskauer Künstler-Theater, 1957, mit Leicester (P. Massalskij), Elisabeth (A. Stepanowa), Burleigh (G. Konkij)



1. Theaterzettel des Kabuki=Theaters mit der Aufführung des Schillerschen Tell im Méiji=Za=Theater in Tōkyō 1905

2. Die Erstaufführung des „Tell" in Japan in japanischem Kostüm, 1905 im Méiji=Za=Theater in Tōkyō, links Teruzo (= Tell; Enshō Ichikawa) und rechts Teruzo's Kind (Botan Ichikawa)

3. Dritte Szene des IV. Aktes der Tell-Aufführung der Min-Géi-Bühne in Tōkyō 1955. In der Mitte, liegend, Geßler (Osamu Takizawa)

4. Szene aus der Aufführung „Die Räuber" im Tsukiji-Sho-Gekijo in Tōkyō, 1933, mit Hermann (Masao Mishima) und Franz Moor (Osamu Takizawa)

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Schiller auf der Bühne der Vereinigten Staaten. Von Karl S. Guthke (Berkeley, Kalifornien) 227
Schiller=Inszenierungen in Texas im Jahre 1959. Von Lawrence F. McNamee (Commerce, Texas). Mit Tafel IX 243
Schiller=Renaissance in Paris.
Friedrich Schiller begeistert Paris. Von Gerd Vielhaber (Düsseldorf) 247
„Don Carlos" im Vieux Colombier 1956. Von Gabriel Marcel (Paris) 248
„Maria Stuart" im Vieux Colombier 1956. Von Gabriel Marcel (Paris) 249
Friedrich Schiller auf der russischen Bühne. Von Wladimir Steshenski (Moskau). Mit Tafel X 252
Friedrich Schiller auf tschechischen Szenen. Von Vladimír Šrámek (Prag) 258
Schillers Dramen auf der japanischen Bühne. Von Kitsutarō Sugino (Tōkyō). Mit Tafel XI und XII 269
Eleonora Duse und Österreich. (Fortsetzung.) Von Kurt Klinger (Wien=Rom) 274

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Aus der Werkstatt der „Enciclopedia dello Spettacolo". Von Francesco Savio (Rom) .. 280

Besprechungen

Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Band 2 (A. Closs) 283
Frida Leider, Das war mein Teil (H. Knudsen) 285
Herbert A. Frenzel, Brandenburg=preußische Schloßtheater. (H. Kindermann) 286
Isolde Emich, Max Mell. Der Dichter und sein Werk. (M. Dietrich) 288

DIE MITARBEITER VON HEFT 3

Prof. Gösta M. Bergman, Theaterhistoriska Seminariet, Stockholm, Linnégatan 7.
Prof. Dr. August Closs, 40, Stoke Hill, Bristol, England.
Prof. Dr. Karl S. Guthke, University of California, Department of German, Berkeley 4, California.
Direktor Dr. Franz Hadamowsky, Theatersammlung der Österreichischen National=bibliothek, Wien, I.
Kurt Klinger, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien.
Prof. Gabriel Marcel, Paris.
Prof. Dr. Lawrence F. McNamee, East Texas State College, Department of English, East Texas Station, Commerce Texas.
Dr. Francesco Savio, Chefredakteur des Casa Editrice Le Maschere, Rom.
Chefdramaturg Dr. Günther Skopnik, Schauspielhaus Frankfurt/Main.
Prof. Kitsutarō Sugino, Matsubara=cho, 3=1066, Setagaya=ku, Tōkyō.
Dr. Vladimír Šrámek. Akademie der Wissenschaften, Prag.
Prof. Wladimir Steshenski, Moskau.
Gerd Vielhaber, Theaterkritiker, Düsseldorf=Oberkassel, Kaiser=Wilhelm=Ring 36.

LITERATUR UND LEBEN

NEUE FOLGE

Herausgegeben von Richard Alewyn

Band 1

ARNOLD HIRSCH

BÜRGERTUM UND BAROCK IM DEUTSCHEN ROMAN

Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes

2. Auflage, besorgt von Herbert Singer. 1957. XII, 163 Seiten, Brosch. DM 12.80

Band 2

WERNER KIRCHNER

DER HOCHVERRATSPROZESS GEGEN SINCLAIR

Ein Beitrag zum Leben Hölderlins

163 Seiten. 1949. Brosch. DM 8.50

Band 3

HERBERT SINGER

RILKE UND HÖLDERLIN

VIII, 180 Seiten. 1957. Brosch. DM 12.80

Der Autor untersucht die Auseinandersetzung Rilkes mit Gehalt und Form der Hölderlinschen Dichtung und gewinnt dadurch neue Aufschlüsse zum Problem der literarischen Einflüsse und Verwandtschaften schlechthin.

Band 4

WOLFGANG MARTENS

BILD UND MOTIV IM WELTSCHMERZ

Studien zur Dichtung Lenaus

VIII, 190 Seiten. 1957. Brosch. DM 12.80

Die Analyse der vielfältigen Motiv- und Bildwelt von Lenaus Dichtung zeigt den religiösen Kern seines Weltschmerzgefühls auf und stellt diese in den Zusammenhang der pessimistischen Strömungen seit der Wertherzeit.

Band 5

PETER KÜPPER

DIE ZEIT ALS ERLEBNIS DES NOVALIS

VIII, 139 Seiten. 1959. Brosch. DM 12.80

Küpper geht nach einer allgemeinen Untersuchung der Zeitproblematik bei Novalis in vier Werkinterpretationen der dichterischen Gestaltung der „Zeit" durch den Frühromantiker nach. Besondere Beachtung finden der Begriff und das Erlebnis der Gegenwart.

BÖHLAU-VERLAG / KÖLN-GRAZ